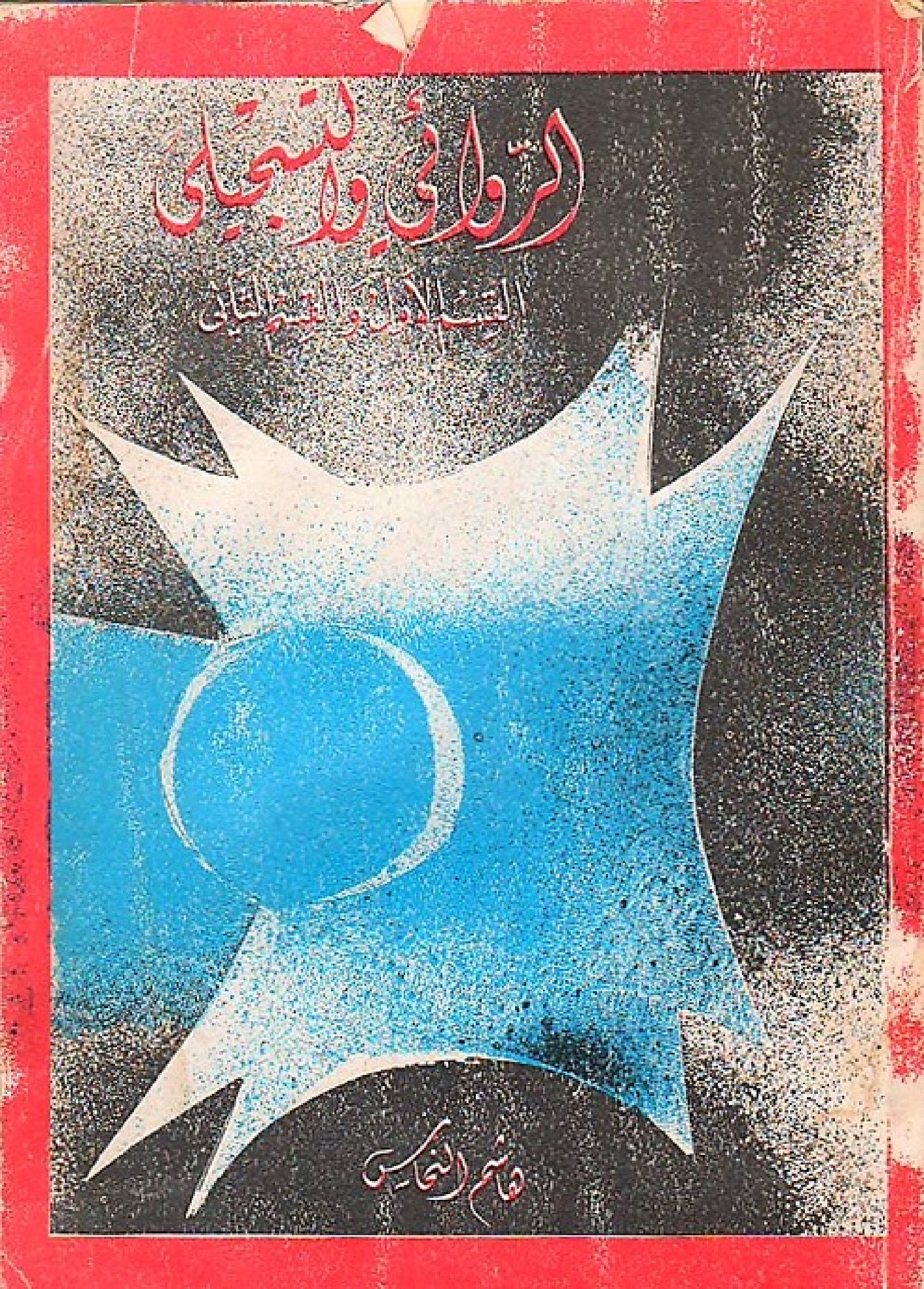

الروائي والتجلي
القسم الأول والقسم الثاني
هاشم النحاس

دار الرشيد للنشر

منشــــورات وزارة الثقافـــة والاعـــلام ـ الجمهورية العراقية

سلسلة الكتب الفنية
(٣٩)

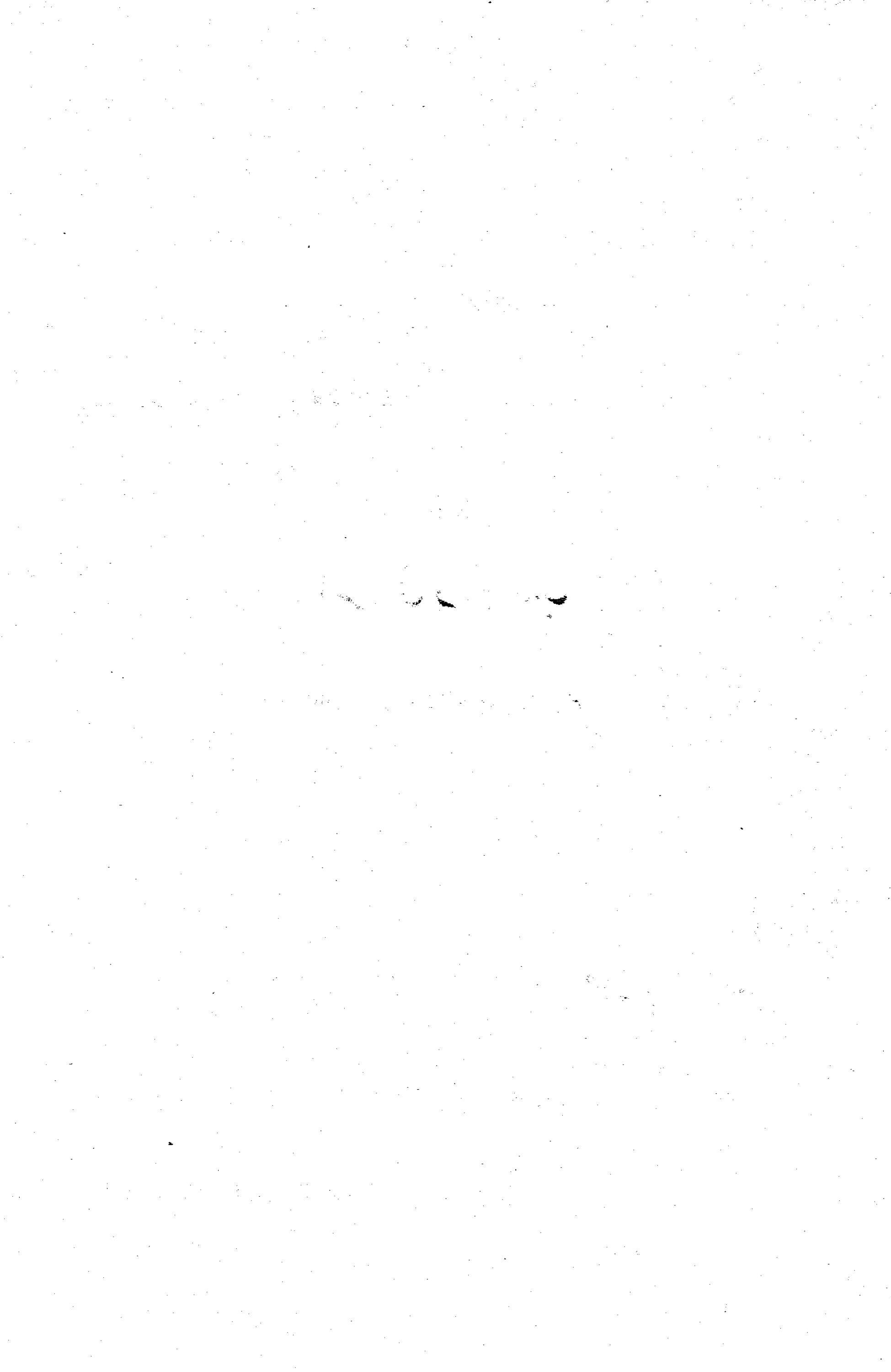
١٩٨٠

الروائي والتسجيلي

القسم الاول

محاولات في النقد التحليلي الفني للفيلم

هاشم النحاس



مقدمة

كنت ـ ولا زلت ـ وأنا أحاول المزيد من التعرف على فن الفيلم ، أشاهد الافلام وأكتب عنها ، وألتقي بأصحاب الرأي فيه وأسجل ما يقولون ، وعندما أمر بتجربة فنية على مستوى الممارسة العملية وأخاف عليها ضـــعف الذاكرة أقيدها على الورق قبل أن تضيع • وهذه هي بعض محاولاتي في هذا المجال • أجمعها هنا لادعو القاريء معي الى التعرف على جماليات هـــذا الفن وبعض قضاياه الاساسية •

ينقسم الكتاب الى قسمين أساسيين أولهما يضم مقالات نقدية لمجموعة من الافلام الروائية • كل منها يمثل نموذجا خاصا لنوعية معينة من الافلام ، أحاول أن أكشف عن سمات هذه النوعية ومشاكلها الفنية من خلال التحليل الفني للفيلم المطروح • ومن التحليل ما يشمل بناء الفيلم كله كما في فصـل « الكسندر نيفسكي » أو « الابرياء وأفلام الرعب » ، ومنها ما يركز عـــلى أهم عناصر القوة الفنية في الفيلم مثل البناء الدرامي للكوميديا في « العصـر الحديث » ، أو حبكة السيناريو القصصية في « متاعب المهنة » ، أو التكوين الدرامي للصورة السينمائية في « المومياء » •

والسؤال الذي يشغلني دائما وأحاول الاجابة عنه في تحليلي (الشامل للفيلم أو الخاص بناحية منه) هو : كيف استطاع الفنان أن يعبر عن فكرته ؟ ويبلور هذا السؤال ـ في رأيي ـ جوهر المشكلة الابداعية للفيلم ، والعمـل الفني على الاطلاق • ومن ناحية أخرى يؤدي بنا في النهاية الى الكشـف عن الأسس الفنية التي تمكننا من التقويم الفني للفيلم عموما ، وليس الفيـــلم موضوع الدراسة وحده • حيث يصبح الفيلم موضوع الدراسة مجرد وسيلة للوصول الى القواعد العامة التي تحكم بناء هـــذه النوعيـــة ، أو تلك من الافـــلام •

وقد أدى اهتمامي بالاجابة على هذا السؤال المركزي – عندي – الى تحديد المنهج النقدي الذي حرصت على الاحتفاظ به في كل ما أكتبه تقريبا • ويكشف هذا المنهج عن نفسه بوضوح في هذا الجزء وفي بعض فصول الجزء الثاني أيضا • وهو ما يمكن أن أصفه – ان صح لي ذلك – بأنه منهج تحليلي تعليمي •

أما الجزء الثاني فيتناول عالم الافلام التسجيلية والقصيرة • ذلك العالم الذي لا زال خافيا – في معظم جوانبه – على القارىء والمشاهد العربي بوجه عام • وتتنوع فصول هذا الجزء – من ناحية الشكل – بين المقال والمقابلة والريبورتاج ، في محاولة للتعرف على هذا العالم من زوايا مختلفة ، ولكن رغم تنوعها في الشكل ، الا أنها تدور – في مجملها – حول جماليات البناء الفيلمي أيضا والمشاكل الفنية لاتجاهات هذه الافلام • حتى الافلام السياسية منها – أي الافلام التي تتناول موضوعا سياسيا – يتم تناولها من الناحية الجمالية ، بمعنى محاولة الكشف عن بنائها الفني الذي يسمح بالعرض الجيد لأفكارها المطروحة •

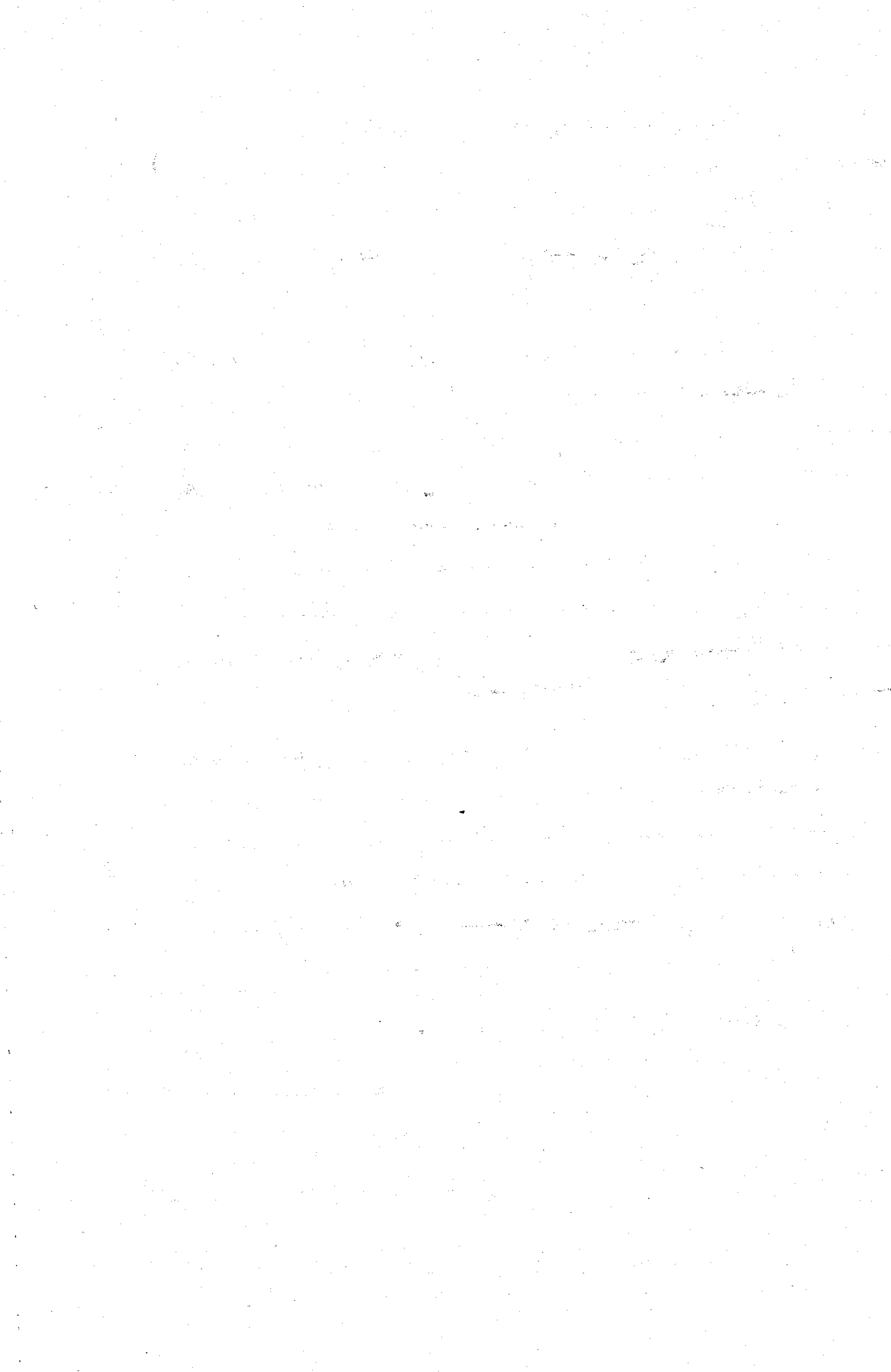
واني أذ أقدم على هذه المحاولة بجمع بعض ما سبق لي نشره (خلال العشر سنوات الاخيرة) عن السينما الروائية والتسجيلية ، أسلم مقدما بعدم شمول المحاولة • لكنها كافية في اعتقادي لان تلقي بعض الاضواء الكاشفة عن جماليات البناء الفيلمي وبعض قضاياه الاساسية في تنويعاته المتعددة داخل التسجيلي منها والروائي ، الطويل منها والقصير • الامر الذي يهم – في اعتقادي – كل مثقف له علاقة من قريب أو بعيد بالسينما ، فضلا عن القاريء المتخصص •

هاشم النحاس

بغداد ١٩٧٨

القسم الاول

الروائي



البناء الدرامي للكوميديا
عند شارلي « في العصر الحديث »

البناء الدرامي للكوميديا

عند شارلي في « العصر الحديث »

انتاج ـ الفنانون المتحدون ١٩٣٦

اخراج : شارلي شابلن

القصة والسيناريو : شارلي شابلن

التصوير : رونالد توثيروه

ايرا مورجان

موسيقى : شارلي شابلن

تمثيـل : شارلي شابلن (العامل)

بوليت جودار (المتشردة)

هنري برجمان (صاحب المصنع)

شستر كونكلين (ميكانيكي)

ديك الكسندر (مسجون)

فرانك موران (مسجون)

سيسيل رينولد (قسيس السجن)

ماريا ماكيني (زوجة القسيس)

هايني كونكلين (عامل)

وآخرون ...

البناء الدرامي للكوميديا عند شارلي

في « العصر الحديث »

أعظم عظماء فن الفيلم في تاريخ السينما كله هو شارلي •• تشـــارلز سبنسر شابلن • ولسنا بحاجة الى تأييد هذه الحقيقة بأقـــوال كبار الفنانين ومفكري العصر ، لانها ساطعة سطوع الشمس لكل من لديـــه أدنى اهتمام بالسينما • ويكفي أن نشير الى أنه عندما أراد جورج سادول شيخ مؤرخي الفيلم أن يحصر أهم مائة فيلم في تاريخ السينما كان من بينها ١٣ فيلما مــن أعمال شارلي • بينما لم تتجاوز أعمال أي فنان آخر ـ داخل هذه المجموعة المختارة ـ أكثر من أربعة أفلام ، رغم ما لاسماء أصحابها من مكانة رفيعـــة في تاريخ هذا الفن •

ولم يكن شارلي مخرجا لاعماله فقط بل كان الممثل وكاتب السيناريـو وصاحب الكلمة في المونتاج ومؤلف الموسيقى والمنتج أيضا • وقـــد حقق بذلك ـ من هذه الناحية ـ نموذجا فريدا في تاريخ السينما لم يتكرر أبـدا • وكان جان رينوار يعتبره النموذج الكامل لفنان الفيلم الذي يطمح اليـــه ، باعتباره المسؤول مسؤولية كاملة عن عمله •

والواقع ان شابلن قد استوعب في اعماله كل امكانيات التعبير بالصورة السينمائية الخالصة • ووصل بهذه اللغة الى قمتها في الكوميديا خاصـــة • ومن هذه الناحية كان له أكبر الفضل ـ مع آخرين ـ في الارتفاع بمســـتوى هذا الفن الى مستوى الفنون الاخرى الراســـخة ذات التاريـخ العريق في القـــدم •

وميزة أخرى من المميزات الفريدة أيضا في أعمال شابلن انها على خلاف الكثير من الاعمال السينمائية الرائدة لا زالت تحتفظ بجاذبيتها ، الى جانب أهميتها كنموذج للدراسة • ويمكن أن تتخذ فيلم « العصر الحديث » مثلا واضحا على ذلك ، فرغم أنه من انتاج عام ١٩٣٦ ، ورغم أنه ينتمي الى السينما الصامتة أساسا التي لم يعد لها وجود الا في حجرات الدراسة ، فانه لا يدهشنا أن نرى هذا الفيلم - بين حين وآخر - معروضا في احدى دور السينما العامة ، أو على شاشة التلفزيون • ولا يدهشنا ما نلمسه من تأثيره الواضح على الجمهور ، الكبار منهم والصغار •

ويعتبر هذا الفيلم في الواقع من أبرز أفلام شارلي الهامة ، ومن أطولها (٨٥ق) حتى سنة انتاجه • وهو - في اعتقادي - أحد الاعمال النموذجية لدراسة الكوميديا عند شارلي • وسنقتصر هنا على تحليل البناء الدرامي للفيلم باعتباره الاساس في بنائه الفني عموما • وأرجو اعتبار هذه الدراسة - من ناحية أخرى - دعوة للتمتع بمصاحبة شارلي على الورق ، ليست بديلا لتمتعنا بمصاحبته على الشاشة ، ولكن قبسا منها • وتحقيقا لهذه الدعوة - فضلا عما فرضته طبيعة الموضوع - لجأت الى تقديم الكثير من التفاصيل للمواقف التي تضمنها الفيلم •

دعامتان

تبين شارلي من البداية قصور وسائل التعبير الميكانيكية في الاضحاك عن استيعاب أفكاره وعدم ملاءمتها لاسلوبه • وقد سبق ان اكتشف استاذه ماك سينيت الكثير من هذه الوسائل التي بدت ناجحة ، من أمثال أقراص الحلوى « التورتة » المتطايرة ، والرجال الذين يجرون أسرع من السيارات ، والمطاردات التي تحطم في طريقها كل شيء ، والمعارك الهزلية ، والعشرات من الرجال الذين يخرجون من سيارة واحدة ••• وما الى ذلك مما أخذ به عدد كبير من صناع الكوميديا السينمائية بعد ذلك •

غير أن رفض شارلي لهذه الوسائل لم يكن مطلقا ، بدليل وجود ما يماثلها في أفلامه • فهو لا يعارضها من حيث المبدأ ولكن من حيث الاعتماد عليها باعتبارها الاساس في اثارة الضحك • فما أكثر ما يبدو شارلي هازلا لكنه يحرص في كل حالة أن يبقى الهزل عاملا مساعدا • يقتصد دائماً في استخدام الحركة الهزلية أو المظهر الهزلي بعد أن يختارهما بدقة • ذلك ان الضحكة النابعة عن الحركة أو المظهر تظل على السطح كما يعلم شارلي تمام العلم • أما الضحكة العميقة فهي التي يخلقها الكشف عن العلاقات داخل موقف • وهنا تظهر عبقرية شارلي الفياضة في ابتكار المواقف وتفاصيل معالجتها الفنية للتعبير عن العلاقات الاجتماعية والانسانية • ولأن تحليل شارلي لهذه العلاقات كان تحليلا عميقا وصائبا فقد جعل من أفلامه وثيقة من أصدق الوثائق عن عصره ، وأمدها بأكسير الحياة الذي لا ينضب •

وكان شارلي قبل أن يخرج أفلامه ويتحمل مسئوليتها كاملة ، قد اكتشف أو اهتدى بطريقة ما الى شخصية الصعلوك ضئيل الجسم الذي يرتدي ملابس تثير الضحك بتناقضاتها • فالبنطلون منتفخ مهرول بينما الجاكيت ضيق والحذاء ضخم جدا وعلى الرأس قبعة عالية وفوق شفته العليا شارب أسود صغير وفي يده عصاه • وتمثل هذه الشخصية احدى الدعامتين اللتين تقوم عليهما كوميديا شارلي بينما تتمثل الدعامة الثانية والاهم في : الموقف •

وكل أفلام شارلي لا تخرج عن وضع هذا الصعلوك في مواقف مختلفة• ولكن الامر ليس على هذا القدر من البساطة أو التبسيط ، لان المهم هو التفاصيل وطريقة معالجتها التي تكشف عن العلاقات وتحدد الاسلوب ، واليها يرجع التأثير النهائي للفيلم • والتحليل التالي لفيلم « العصر الحديث » ليس أكثر من محاولة للبرهنة على ذلك • ويمكن تحديد هدف هذه المحاولة في البحث عن اجابة على أسئلة مثل : كيف يبني شارلي التفاصيل ؟ وماذا يعني ؟ ولماذا نضحك ؟ •••

في المصنع

ان شارلي في « العصر الحديث » يطرح وجهة نظره في العصر . والحق ان كل أفلامه يمكن اعتبارها كذلك ، لكنه حين اختار لهذا الفيلم هــذا العنوان أراد أن يخصه بهذه الصفة أكثر من بقية أفلامه . ولما كانت صـورة العامل والآلة هي أهم الصور الدالة على هذا العصر ، لذلك نرى شارلي الصعلوك أول ما نراه في الفيلم ، داخل مصنع يعمل مع مجموعة يقفون في صف خلف شريط آلي مثبت عليه « صواميل » يدفعها في دوراته الواحدة منهـا بعـد الاخرى من عامل الى آخر ليجري عليها عملية واحدة . ويبدو ان شـارلي يقوم بربطها بواسطة مفتاحين من حديد في يديه ، بينما يقوم العامل التـالي الى جانبه بالدق عليها بمطرقة لتنتقل بعده الى من يليه ..

ومع تقدم الاحداث تنكشف العلاقات بين صـاحب العمل والعمال ، وبين العمال والآلة . صاحب المصنع يستعين بوسائل تكنولوجية متقدمـة . يستخدم التلفزيون لمراقبة العمل والعمال في أي ركن من أركان المصـنع . وبواسطته يستطيع أن ينقل صورته الى أي ركن ليصدر أوامره حتى في دورة المياه . نراه من البداية يصدر أوامره بزيادة سرعة الآلـة . ومن ثم تزداد سرعة العمال عليها بالضرورة . ويتحول العمال الى جزء من الآلة بحركـاتهـم الآلية السريعة . لكن شارلي سيء الحظ تواجهه المشاكل دائماً .

يحاول شارلي أن يهرش تحت أبطه ، أو يرد على رئيسه فيتأخر . ويكون عليه أن يلحق بالصامولة في كل مرة يربطها قبل أن يأخذها الشريط الى غيره . وعندما تهبط على وجهه ذبابة لعينة يفشل في طردها لان يديه مشـغولتان . ويمر عليه أحد الملاحظين فيساعده بضرب الذبابة لكن الضربة تقع على وجه شارلي فيتأخر . وعندما يلحق بالصامولة تكون قد وصلت الى زميله الـذي يعمل آلياً مع حركة الآلة فتنزل مطرقته على يد شارلي فيصـرخ ويتوقف العمل .

وعندما يبدأ من جديد يستغرقه التركيز في العمل من أجل التوافق مع حركة الآلة حتى أنه لا ينتبه لقدوم فترة الراحة • وعندما يترك مكانه يستمر في اداء نفس الحركات • وعبثاً يحاول السيطرة على أعضائه ، كما لو كان يحركها زنبرك خفي جعلها مستقلة عن ذاته • يمسك بها لكنها تعصي عليه • وأخيراً يهتدي الى أن يدفع ساقه بقوة الى الخلف فتسكن حركته وكأنه قذف بهذا الزنبرك اللعين خارج جسمه •

ان شارلي يضحكنا هنا في كل مواقفه مرتين • الاولى على الورطات المتلاحقة التي يقع فيها وحركاته المبتكرة في رد فعله عليها ، مستعينا بخبرته وعبقريته في الاداء التمثيلي الصامت « البانتوميم » • أما الضحكة الثانية فتعتمد على فهمنا للكشف عما تفعله الآلة بالعامل عندما يكون الهدف هو ربح صاحب العمل وحده • حيث نرى المدير يأمر بزيادة سرعة الآلة أكثر من مرة دون مراعاة لما يمكن أن ينتج عن ذلك من أضرار على سلامة العامل العصبية •

وهنا يقترب الموضوع من المأساة ، ولكن يمنعه أن يكون كذلك : التركيز على الحركة الهزلية المبتكرة التي تجذب اليها الانتباه ، ثم المبالغة واللامعقولية التي يضفيها شارلي على تفاصيل المعالجة للموقف ككل مما يبعده عن الواقع فيستبعد المتفرج وقوعه في هذا المأزق • ومن ثم يحتفظ الموقف بتأثيره الفكاهي المضحك •

آلة التغذية

ويصعد الفيلم الى احدى دوراته الاساسية المعبرة عن أسلوبه الكوميدي المأساوي معاً في مشهد آلة التغذية ، التي يقدمها صاحبها للمدير باعتبارها وسيلة ناجحة للتخلص من ساعة الغذاء للعمال ومن ثم تؤدي الى زيادة الانتاج • ويقبل المدير تجربتها ، ويقع الاختيار بالطبع على شارلي المسكين ليكون « فأر التجارب » •

تبدأ التجربة بربط شارلي في الآلة ، وصاحبها يحاول أن يهدىء من روعه ويشرح له عملها . وتدور الآلة التي ترفع الى فمه الحساء والحلوى « الجاتوه » وحتى كوز الذرة يدور أمام فمه ليقضمه دون جهد . وبعد كل مرة تدخل ذراع بقطعة من الاسفنج تمسح فمه وتعود . وتزداد دهشة شارلي مع كل حركة من حركات الآلة التي تطعمه . ويشير صاحب الآلة الى مدير المصنع اعجاباً باختراعه .

الى هنا والامور تسير على ما يرام . ولا بد أن ترتفع الابتسامة على وجه المتفرج بفعل الغرابة المبتكرة لهذه الآلة وموقف شارلي منها . ولا تلبث أن تتحول هذه الابتسامة الى قهقهات عالية تتصاعد تدريجياً حتى تصل الى أقصاها عندما يصيب هذه الآلة عطلا يفسد كل شيء . وتصبح القهقهة هنا سخرية بالآلة وصاحبها وسخرية بالفكرة نفسها التي تسعى الى تحويل الانسان الى مجرد آلة انتاج . ولنتأمل معاً كيف يبدأ عطل الآلة ، وكيف يأخذ العطل والارتباك في التضخم ، وتتضاعف معهما القهقهات .

ان العطل يحدث عقب حركات الاعجاب المغرورة التي يبديها صاحب الآلة بآلته مباشرة . ومن ثم يأتي بمثابة صفعة ساخرة في الحال على غروره . وكل غرور مادة صالحة للفكاهة بالسخرية منه .

يبدأ هذا العطل بتزايد سرعة دوران كوز الذرة حول نفسه . ويفشل شارلي في ملاحقته مهما حاول أن يقضم منه بسرعة ، لان سرعته تتزايد بجنون . ولا تلبث أن تتطاير حباته من شدة السرعة في وجه شارلي . ويصبح شارلي في أزمة .

يحاول مخترع الآلة مع معاونيه انقاذ الموقف . لكن الامر يزداد سوءاً . وتصدر عن الآلة انفجارات يعقبها تصاعد ألسنة من اللهب في المحرك . وشارلي الموثق بالآلة ينتفض من الخوف والألم يطلب منه أحدهم أن يتذرع بقليل من الصبر . ويحدث أن يعود كوز الذرة الى حالته الطبيعية

ويبعد عن فم شارلي • وهنا لا يفوت الفنان أن يحبك النكتة حيث تدخل الذراع بقطعة الاسفنج تمسح فم شارلي كالمعتاد بكل هدوء وتعود ، مع رد الفعل بالدهشة على وجه شارلي !!

ويغرى ذلك مخترع الآلة أن يعيد التجربة من جديد • ولكن ما أن يرتفع طبق الحساء حتى ينقلب على صدر شارلي • وعندما يضع المساعد حساءاً جديداً في الطبق يرتفع الطبق بقوة فيقذف بالحساء على وجه الاثنين معاً • وعندما يأتي دور طبق « الجاتوه » يكون بين قطعه عدد من الصواميل الحديدية التي تركها المخترع أثناء انشغاله باصلاح الآلة • وتدفع الذراع الخاصة بالطبق الصواميل في فم شارلي ليأكلها بالقوة الواحدة بعد الاخرى• وبهدوء تدخل الذراع بالاسفنج في كل مرة لتمسح فم شارلي !!

ويظهر لاول مرة طبق من « التورتة » يرتفع ثم ينقلب على وجه شارلي فيغطيه كله بالتورتة •• وتدخل الذراع بالاسفنج كالعادة لتمسح على فمه • لكنها هذه المرة ، لا تلبث أن يصيبها الجنون هي الأخرى فتتحول حركتها السريعة ذهاباً واياباً الى عملية صفع مجنونة على وجه شارلي • وما ان تتوقف الآلة أخيرا ويحرر شارلي منها حتى يسقط من الكادر ••

وهكذا نصل الى ذروة هذا الموقف بعد استنفاد كل امكانياته الفكاهية واعتصارها واحدة بعد أخرى • لقد تم استعراض كل محتويات الآلة مرتين ، الاولى وهي تعمل ، والثانية عندما يصيبها الخلل • ولم يترك منها واحدة في الحالة الثانية حتى تكتمل الدائرة • وان أضيف اليها في هذه المرة طبق « التورتة » الذي لم يسبق لنا رؤيته ، وذلك حتى لا تأخذ المعالجة الدائرية شكلا هندسياً حاداً •

ينتهي الموقف عند هذا الحد بسقوط شارلي واعتراض المدير بأنها ليست عملية ويخرج • غير ان علاقة شارلي بالآلة لم تنته بعد • وقد تم التخطيط لهذه العلاقة بحيث تؤدي بشارلي الى الجنون ، فكيف نصل الى هذه الذروة ؟

من الواضح ان الموقفين السابقين يمهدان لهذه النتيجة • غير ان الفيلم – كأي بناء درامي محكم – لا يتعجل النتائج ، وانما يواصل الصعود اليها تدريجياً بهدف الاقناع من ناحية واستخراج الامكانيات الكوميدية من ناحية أخرى •

جنون شارلي

اننا نعود الى نفس الآلة التي يعمل عليها شارلي مع آخرين • ولكن بعلاقات جديدة • فشارلي الآن يعمل أسرع بجنون يطابق جنون سرعة الآلة• ويبدو أنه مصر على ألا تفوته « صامولة » من « الصواميل » دون أن يربطها بمفتاحيه • ويحدث أن تفوته واحدة فيلقي بنفسه على شريط الآلة ليؤدي واجبه نحوها • ويسحبه الشريط الى داخل جسم الآلة • وعندما يتم استرجاعه بحركة الآلة العكسية ، نراه يخرج وهو لا يزال ممتداً على الشريط يواصل العمل في الصواميل • وعندما ينهض من فوق الشريط يأخذ في الرقص مواصلا عمله بالمفتاحين ، ولكن في أنوف زملائه بدلا من الصواميل• ويكشف بذلك عن بداية جنونه •

وقد سبق ان مهد لنا الفيلم بالاشارة الى نوعية هذا الجنون المحتمل في المشهد الاول ، عندما مرت السكرتيرة عليه ولاحظ بعض الازرار في فستانها من الخلف ، فمد يده بالمفتاحين نحو الازرار ، لكنه ارتدع عندما التفتت اليه السكرتيرة بنظرة تأنيب •

والمشاهد الذي أصبح يفهم آلية شارلي بالتأكيد ، يمكنه الآن أن يتقبل منه هذا الخلط بمزيد من المبالغة والاصرار • وعلى ذلك فما ان تقبل السكرتيرة ويلمح شارلي أزرار فستانها من الخلف حتى يندفع نحوها كالصاروخ • وتجري السكرتيرة ويجري وراءها حتى خارج المصنع • وعلى رصيف الشارع يعترضه أحد الاعمدة وبه صواميل حقيقية فتجذبه اليها وينشغل بها عن السكرتيرة •

غير ان الموقف لم ينته بعد فنحن نفاجأ دائماً بتنمية فكاهية عبقرية للموقف حتى نصل الى الحد الذي لا تتصور بعده أي مزيد • وهذا هو الكمال • وعنده فقط يكون التوقف • فبينما شارلي مشغول بصواميل العمود ، نرى من وجهة نظرنا في لقطة متابعة متوسطة سيدة بدينة قوية تتجه ناحيته وعلى صدرها يبرز زراران كبيران ، يقع كل منهما عند موضع حلمة الثدي !! • ولابد أن ينفجر المشاهد من الضحك لما يتوقعه • وهنا يتحقق ما يتوقعه بالفعل • فما أن يراها شارلي حتى يندفع نحو هذا الصيد الثمين ، فتجري السيدة منه بكل قوتها ، وبعد مطاردة قصيرة تلتقي السيدة بشرطي فتحتمي به • ويبدو ان منظر الشرطي يرد اليه عقله بعض الوقت ، فيندفع عائدا من حيث أتى حتى يصل الى داخل المصنع نفسه •

وهكذا يكون سبب خروجه من المصنع هو نفسه ـ بطريقة أخرى ـ سبب عودته اليه وبنفس الاندفاع • وتكتمل بذلك دائرة من دوائر العلاقات والمواقف ، تسلمنا في نهايتها الى دائرة أخرى ، تكشف لنا عن علاقة جديدة بين شارلي والآلة •

ان شارلي يتوقف في اندفاعه الى الداخل عند الآلات الضخمة التي تتحكم في ادارة بقية آلات المصنع • يحرك أذرع هذه الآلات كيفما اتفق مما يربك العمل ، وتصدر انفجارات في الآلات يتصاعد عنها اللهب والدخان الكثيف •

ويجد شارلي مزيتة يدوية كبيرة في طريقه مما يناسب تزييت هذه الآلات الضخمة فيرش منها الزيت الاسود على وجوه العمال وثيابهم ويفلت في كل مرة من مطارداتهم ، متنقلا من قسم الى آخر ، حتى يصل الى قسمه فينتهز فرصة عدم قدرتهم على ترك أماكنهم ـ بحكم ارتباطهم بحركة الآلة ـ فيرقص حولهم وهو يرش عليهم الزيت • وعندما ينجح أحدهم في ايقاف الآلة يندفعون جميعاً لمطاردته لكنه يراوغهم حتى يصل الى ذراع ادارة الآلة ويديرها من جديد ، فيسرعون أوتوماتيكيا الى أماكنهم • كأنهم تحولوا الى

عرائس خشبية مشدودة الى الآلة بحبال خفية ، فنضحك عليهم ، أو بمعنى أصح ، نضحك على ما أصابهم من جمود وآلية • ومع تكرار نفس الدورة (في حدود معينة) لا يتوقف الضحك لان الفكرة تتأكد ، ويزداد الاضطراب في العمل • وهكذا تتجه دائرة أخرى من العلاقات بين شارلي والآلة نحو الاكتمال • فالآلة التي كانت وراء اصابته بالجنون يرد عليها جنونه • ونحن لا نعني بالآلة الاجهزة الصماء وحدها ، فهي ضلع من مثلث ضلعيه الآخرين هما صاحب العمل والعمال •

واذا كنا قد رأيناه يسخر من العمال لما أصابهم من جمود ويحطم الآلة التي يساء استغلالها لحساب صاحب العمل وعلى حساب العمال ، فانه يسخر أيضاً من صاحب العمل • فعندما يهبط من مكتبه الى المصنع لضبط الامور ، بعد أن فسدت وسائل اتصاله الالكترونية ، يكون شارلي قد تعلق باحدى الروافع الى أعلى في السقف • ويأمر المدير بانزاله ، فتهبط به الرافعة أمام المدير مباشرة وحوله مجموعة من العمال ورؤساء العمل • وما كان من شارلي الا ويطلق المزيتة في وجهه فيتحطم قناع المهابة الذي أحاط به المدير نفسه ، ويعم الهرج من جديد الى أن تأتي الشرطة ويتم القبض على شارلي •

وعند باب سيارة الشرطة الخلفي ، قبل أن يصعد شارلي ، لا تفوته الفرصة في أن يقدم لنا فكاهة أخيرة ، لا تنقصها الدلالة ، يختم بها الموقف • فهو يرش بالمزيتة الكبيرة التي لا زال يمسك بها (!!) ، في وجه أحد الواقفين بثياب مدنية ، فينتزع الشرطي منه المزيتة ، يتركها له ، ويفاجئنا بواحدة صغيرة يخرجها من جيبه • ويرش بها هذه المرة وجه الشرطي نفسه ثم يناولها للشخص الاول ، وينفض كفيه ، ويصعد • وهكذا يعمل شارلي على قلب الحالة المأساوية المتمثلة في الجنون الى موقف ضاحك حتى آخر لحظة بالسخرية ممن حوله •

في السجن

لم يؤخذ شارلي الى السجن بسبب أفعاله السابقة • يبدو ان الشـرطة قد سلمته الى مستشفى الامراض العصبية لاننا نراه أمام الطبيب الذي يوجه اليه بعض النصائح قبل خروجه من المستشفى • نصائح من نوع ابتعد عـن الانفعالات وحافظ على هدوئك دائماً !!

غير ان السجن كان ينتظره لاسباب أخرى • فعندما يخرج الى الشارع متسكعا لا يدري ماذا يفعل • ويحدث أن تمر سيارة عليها بعض المعدات ، يقع منها علم أحمر صغير مما يوضع كعلامة في الطريق • يلتقط العـــلم ويلوح به للسيارة • ويؤدي اصراره على الاحتفاظ بالعلم لصاحبه الى القبض عليه بتهمة قيادة المظاهرة التي جاءت خلفه دون أن يدري • ونحن نضحك على الصلابة في الطبع حتى لو كادت عن اخلاص • كما نضحك على الذهول •

وفي السجن يسخر شارلي من المسجونين والسجناء معاً • ولعـل أولى سخرياته بالسجناء طريقتهم في استنتاج تهمة قيادة المظاهرة التي ألصقوهـا به ، لانه يحمل العلم !

ويكون زميله في الزنزانة أحد المجرمين العتاة • يؤدي خوفه منـه الى وقوعه في عدة أخطاء تثير غضب المجرم عليه ، فيأمره بالصعود الى سـريره العلوي ، لكن شارلي بسبب ارتباكه يقع بالسرير فوق رأس المجـرم مما يفقده صوابه ويكاد يفتك بشارلي لولا انطلاق صفارة الخروج للغذاء •

ويأتي مكان شارلي في المطعم الى جانب أحد المهربين الذي يتخلص من المادة المهربة معه بوضعها في زجاجة الملح • ويضع شارلي من الزجاجة عـلى طعامه بكثرة فتنتابه مشاعر غريبة تظهر على ملامح وجهه وحركاته • وتبـدو عليه شجاعة مفاجئة تدفعه الى التحرش بزميـله في الزنزانة الذي يجلس الى جانبه من الناحية الاخرى • فيستولي على خبزه بالقوة ولا يأبه بتهديداتـه

بل يرد عليها بقذف ملعقة من الارز في وجهه • ويفقد المجرم صوابه مرة أخرى ، لكن صفارة الانصراف تأتي للمرة الثانية في الوقت المناسب لانقاذ شارلي •

في الطابور شارلي يدور حول نفسه من أثر المخدر دورة كاملة ثم يواصل السير على دقات الصفارة • ويكرر هذه الدورة أكثر من مرة • لكن الدورة تأتي غير كاملة في احدى المرات ، ومن ثم عندما يواصل السير يأخذ عكس الاتجاه • ويفاجأ شارلي باتجاهه الى الخارج فيعود بسرعه باحثا عن زنزانته •

عند عودته يجد مجموعة من المجرمين يمسكون بالحارس ويحاولون الهرب • تدور بينه وبينهم معركة خرافية ، تبدأ باطلاق أحدهم الرصاص على رأسه ، لكن شارلي الذي يقفز برأسه في كل اتجاه يتفادى الطلقات التي نراها تحفر الحائط خلفه !! • ثم يستغل أحد الابواب الحديدية ، يصفع به رأس الواحد منهم بعد الآخر ، حتى يفقدون وعيهم • وتقبل قوة من الشرطة للقبض عليهم •

ان الذكاء عندما ينتصر على القوة يرضي غرورنا • ولكن حينما يخترق هذا الذكاء حد المعقول ، لانه يتجاوز الامكانيات الموضوعية المطروحة ، فأنه يضحكنا أيضا • خاصة وان صاحب الذكاء لا يعي بنفسه • ويهوي شارلي هذه الحيلة لاثارة الضحك على القوة الغاشمة مستغلا بذلك ضآلة حجمه مما يضاعف التناقض واللامعقولية • فيضاعف من الضحك •

واذا كان شارلي قد أقام بناء فكاهاته السابقة في السجن على هذا الاساس ، فأنه في المشهد التالي يتخذ من السلوك المتعالي في مقابل التواضع أساسا آخر لاثارة الضحك • ومن خلاله يسخر من أحد العيوب الاجتماعية المتأصلة •

العفو عن شارلي

يصدر قرار العفو عن شارلي مكافأة له على احباط مؤامرة هروب المجرمين ، ويتم استدعاؤه الى مكتب المأمور ، ويقدم له فنجاناً من الشاي ، ويدعونه للجلوس على الاريكة الجلدية • وتجلس من بعده على طرفها الآخر زوجة الكاهن التي يتركها زوجها ليؤدي زيارته الاسبوعية داخل السجن • وعندما يبتسم شارلي للسيدة ترد عليه بنظرة جامدة متعالية تسبب له الارتباك حتى يكاد أن يبتلع الملعقة بدلا من الشاي عندما يرفع الفنجان الى فمه •

وتتحول السيدة الى موضوع مضحك بفعل نظرتها لشارلي على الفور ، لانها تعزل مشاعرنا عن صاحبتها ، وتبرر السخرية منها بعد ذلك • وقد مهد لهذا التحول تعثرها في قدم شارلي عند دخولها وعلى صدرها كلبها الصغير المدلل •

وتواصل هذه السخرية طريقها بصدور صوت قرقعة عن بطنها على أثر تناولها للشاي • ويصاب شارلي بنفس الداء • وكل منهما يحاول اخفاء ما يجري داخله • لكن كلب السيدة الصغير ينبح في اتجاه مصدر الصوت في كل مرة رداً عليه مما يؤكده •

وتزداد القرقعة بينهما مع كل رشفة من الشاي ، الى أن تتذكر السيدة – على أثر اعلان من الراديو – حبة تخرجها من حقيبتها وتبتلعها بالماء • ثم تهم بالخروج مع زوجها الذي عاد بعد أن تحتضن كلبها الصغير • وتتعثر مرة أخرى في قدم شارلي وهي خارجة • تماما كما حدث وهي داخلة •

لا شك ان اصابة شارلي بنفس ما أصاب السيدة ، يجمع بينهما انسانيا، واذا كنا نضحك على السيدة سخرية من الغرور والتعالي فنحن نضحك على شارلي أيضاً لانه يحاول أن يخفي ضعفه الانساني ، ولانه كان غافلا عندما

تصور أنه من الممكن أن تبادله السيدة الابتسامة لمجرد ان الظروف جمعتهما على مقعد واحد •

كما أضحكتنا المبالغة غير الواقعية لصوت القرقعة في حد ذاتها • وجاء تأثيرها المتبادل بين شارلي والسيدة كما لو كان بينهما أنابيب اتصال داخلية • وهذا أيضا سبب آخر من أسباب الضحك لان هذا التصور يحول الانسان مجرد « شيء » • وكل ما يفقد الانسان ، أو يوحي بفقدانه للسمات الجوهرية لانسانيته يثير الضحك • وهنا لابد وان نرد ذلك الى وظيفة الضحك الاساسية باعتباره قصاص اجتماعي مما نراه « أو نظنه » انحراف عن الطبيعة الانسانية ، سواء على المستوى العضوي أو النفسي ، الفردي أو الاجتماعي •

وتأتي الضحكة الاخيرة لهذا المشهد مشوبة بمسحة المأساة التي تمتزج كثيرا بنسيج الضحكات عند شارلي • وذلك عندما يبلغه المسئول في السجن بأنه أصبح حراً ، فيضع شارلي اصبعه في فمه حائرا ، ثم يطلب اذا كان من الممكن أن يبقى لانه سعيد بالاقامة هنا • لكن المسئول لا يقبل طلبه بالطبع ، ويمنحه شهادة تقدير لعلها تعاونه في العثور على عمل •

شارلي يلتقي بفتاته

يقدم لنا الفيلم ، كما هي العادة في كثير من أفلام شارلي ، قصة من أعمق قصص الحب وأنبلها على الشاشة • والحب هذه المرة بين طرفين متوافقين : صعلوك وصعلوكة • الفتاة تمثل الصورة الانثوية لشخصية شارلي •

وترجع قيمة القصة ـ من الناحية الفنية أساسا ـ الى الطريقة التي يتم بها غرس بذورها في الفيلم ، ثم كيف تتم تغذيتها بعد ذلك بالتفاصيل التي

تحقق لها النمو التدريجي الناعم حتى نصل الى نهايتها الحتمية المقنعة • ومن هذه الناحية يقدم لنا الفيلم درسا نموذجيا كذلك •

قبل أن يلتقي شارلي بالفتاة نكون قد تعرفنا عليها قبله في ثلاث مشاهد قصيرة سابقة ـ تحدد لنا ملامح شخصيتها ـ وهي تسرق الموز لاخوتها ، وفي البيت مع والدها العاطل ، وفي الشارع عندما تكتشف موت والدها بالرصاص في احدى المظاهرات •

وأثناء ذلك كان شارلي يحاول الالتحاق بأي عمل فيرفض طلبه من البداية أو يفشل في الاستمرار لما يرتكبه من أخطاء جسيمة بسبب ما به من ذهول : وبينما هو في الطريق يقرصه الجوع تصطدم به الفتاة أثناء هروبها برغيف من الخبز اختطفته • وعندما يلحق بها صاحب المخبز يدعي شارلي انه سارق الرغيف لا الفتاة • ويأخذه الشرطي • لكن سيدة محترمة !! تلحق بالشرطي لتؤكد له ان الفتاة هي السارقة • فيترك شارلي ليلحق بالفتاة •

ويعود شارلي الى مواجهة مشكلة جوعه من جديد • لكن الفتاة كانت قد أوحت له بالحل • يندفع داخل أول مطعم يصادفه • وبعد أن يجمع كل ما يشتهي من أطباق ويأكلها يستدعي ـ من خلف الزجاج ـ أحد رجال الشرطة الى الداخل • وعندما يصل يطلب منه أن يتخذ اجراءاته •

يقبض عليه الشرطي ويأخذه الى الطريق حيث يتصل تلفونياً لاستدعاء سيارة الشرطة • وأثناء ذلك ينتهز شارلي الفرصة فيطلب من المحل الملاصق للتلفون سيجارا يدخنه ، ويوزع الحلوى على بعض الاطفال ، ثم يدعو الشرطي بعد انتهاء اتصاله التلفوني بالتفاهم مع البائع ، مما يثير غضب الشرطي عليه وعلى البائع • وعندما ينزع السيجار من فمه يحتال شارلي على استردادها أكثر من مرة !!

في سيارة الشرطة يلتقي شارلي بالفتاة مرة أخرى حيث تصعد اليها في الطريق من بعده • وعندما تحاول أن تدفع الحارس وتلقي بنفسها من

السيارة يمسك بها شارلي ، فيقع الثلاثة معاً ويفقدون الوعي • لكن شارلي الذي يسترد وعيه يساعد الفتاة على الهرب وينتظر الى جانب الشرطي • غير ان الفتاة تشير اليه من بعيد ، وما أن يتأكد ان الدعوة موجهة اليـــه حتى يندفع ليلتحق بها ويهربان •

وهكذا تبدأ قصته مع الفتاة التي تتحول الى حب تخلقه وتعبر عنـــه معاً الاحداث • وتمثل الاحلام المشتركة جزءاً منها • وهي أول ما نراه من عوامل الارتباط بينهما عقب الهرب مباشرة •

أحــلام الفقراء

بعد أن يبتعدا عن منطقة الخطر وقد أرهقهما السير ، ينتحيان جانبـــا للراحة تحت احدى الاشجار • وعندما يلمحان سيدة تودع زوجها على بـاب البيت « الفيلا » خلفهما ، يقلد شارلي حركاتها المتمايلة وهي تعـود سعيدة الى بيتها • ويتمنى شارلي أن يكون لهما عشاً جميلا مماثلا •

ويتمثل حلم يقظته أمامنا في « فيلا » صغيرة جميلة ، تستقبله الفتـــاة على بابها بملابس نظيفة • وبالداخل يجد الفاكهة التي تتدلى من أغصـــانهـا على النوافذ • وعندما يريد لبناً يكفي أن يشير فتأتي بقرة عند الباب يضـع تحت ضرعها الاناء فينزل فيه اللبن ، بينما هو يتسلى بقطف بعض حبـــات العنب المتدلية ويمضغها • ولابد أن يتعثر شارلي في احدى قطع الاثاث وهو يتمشى بغرور ، ولا مانع أن يمسح يده في احدى الستائر •

وعندما يجلس أمام الفتاة على المائدة لقطع اللحم بالســـكين ننتقل الى الواقع حيث نراه يواصل نفس الحركة أمام الفتاة •

ويتم توظيف هذا الحلم للحصول على أكثر من تأثير في سرد القصة • فهو في الاصل وسيلة للتعبير عما يدور داخل الشخصيات من مشاعر وافكار• كما يقوم بتدعيم علاقة الحب النامية بين شارلي والفتاة • والتناقضات التي

يفجرها الحلم بين الواقع والخيال تخلق البيئة والمؤثرات الكوميـــدية التي يعرف شارلي كيف يستخرجها بمهارته المعهودة لاثارة الضحك • يســـاعده في ذلك جو اللامعقولية الذي يتسم به الحلم •

وعندما نعود الى الواقع نجد ان حلم شارلي قد أثار شعور الفتـــاة بآلام الجوع • فيصيح شارلي بأنه لابد وان يكون لهما بيت حتى لو اضطر الى العمل لتوفيره • وهنا تدخل أقدام أحـــد الشرطة ويقف خلفه • لكن شارلي يواصل صياحه وهو يلوح بيده الى أعلى بحالة عصبية ، فتلفت الفتاة نظره الى وجود الشرطي خلفه • ينقلب الموقف رأساً على عقب وينهض بسرعة مهرولا ، ويقع أكثر من مرة قبل أن يجري معها بعيدا عن وجه الشرطي •

وتأتي هذه الصدمة الفجائية التي تنزع شـــارلي من الاسترسال في أحلامه لتخلق مؤثرا ختاميـــا ناجحاً للموقف يرده الى الواقع من جـــديد ، ويؤكد التناقض المضـــحك بين الواقع والخيـــال • • واقع شـــارلي المطارد وخياله المحلق •

شارلي حارساً في متجر

ان شارلي الذي قرر في المشهد السابق أن يعمل لتحقيق أحلامه ، يعثر على العمل في هذا المشهد ، لكنه كالمعتاد لا يلبث أن يفسد على نفسه كـــل شيء ، بسبب ذهوله المضحك •

يعمل حارساً ليلياً لاحد المتاجر الكبيرة • ما أن يبدأ عمله ويصـــبح وحده في المتجر حتى يدعو فتاته الى الداخل • ويأخذها الى قسم المأكـولات أولا حيث يقدم لها السندويتشات والحلوى ، ثم يصعد معها الى الطـوابق العليا ، يستعرض محتويات المتجر الغنية ، ويعبث بكل شيء • فنضحك على التناقض الذي ينبع عن عبث الصعلوك برموز الارستقراطية • ويصل هـذا العبث الى حد أن يدع فتاته تنام ليلتها على احدى الاسرة الفخمة المعروضـة للبيع ، بعد أن يغطيها بمعطف من الفرو الابيض الثمين •

لكننا نضحك أكثر قبل ذلك على غرور شارلي وغفلته عندما يعثر على أحذية الانزلاق في قسم الالعاب أثناء عبثهما • ويضع في قدميه زوجا منها ، ويقدم بهما رقصة عند حافة هاوية من أحد الطوابق العليا ، وهو لا يدري بالخطورة التي تهدده • ويزداد ضحكنا مع تزايد الخطورة عندما يبالغ شارلي في اظهار مهارته للفتاة بالانزلاق وعينيه معصوبتان • ويدور شارلي في المكان • وفي كل مرة يندفع أكثر نحو حافة الهاوية •

وتكون الضحكة الاخيرة هي الاقوى عندما تمسك به الفتاة محذرة • وما أن يرفع العصابة عن عينيه ويكتشف الهاوية تحت قدميه حتى يرتبك ويفقد توازنه ويكاد أن يسقط فيها • ونراه يحاول جاهدا انقاذ نفسه متشبثا بالفتاة وهو يبتعد بخطوات حذرة قصيرة •

وفي الصباح عندما يمتليء المتجر بالزبائن تفاجأ به السيدات نائما داخل الاقمشة النسائية • ويقبض عليه •

مع الفتاة في الكوخ

تستقبله الفتاة عند خروجه من السجن وتأخذه الى الكوخ الذي أعدته • يرد الباب خلفه بقوة فيقع على رأسه من أعلى عمود من الخشب يكاد أن يفقده وعيه • ويتكيء بجسمه على حافة المنضدة فيحطمها وتقع به على الارض ، يجذب المقشة لتنظيف آثارها فيقع جزء من سقف الكوخ كان مستندا على ذراع المقشة • ويتصور ان متاعبه قد انتهت ويبدأ في مطارحة فتاته الغرام وهو يميل بذراعه على أحد أركان الكوخ فيسقط به في البحيرة الخلفية •

ان كل الضحكات هنا تقوم على أساس واحد ، وهو ان شارلي لا يتصرف وفق ما يقتضيه الحال • انه يقوم بدور البرجوازي في المكان غير الملائم • ورغم ما أصابه فانه يستمر مع مزيد من التصاعد في الادعاء ،

حيث نراه في صباح اليوم التالي يرتدي لباس بحر « مايوها » ويقفز برأسه في مياه البحيرة ، فتصدم رأسه بالارض لضحالة المياه ، ويقوم ماسكاً رأسه بيد وجذعه باليد الاخرى •

لكن شارلي الذي يواصل دوره يلقي نظرة على الجريدة أثناء تناول الطعام فيفاجأ بخبر عودة العمل بالمصانع فيقرر الالتحاق بواحدة منها على الفور • ويحشر سندويتشاته في بنطلونه من الامام قبل أن يندفع الى الخارج •

عودة الى المصنع

نستطيع أن تتبين ثلاثة أسباب فنية على الاقل تبرز لنا هذه العودة الى المصنع في الفيلم • فهي من الناحية الشكلية تمثل نوعاً من اكتمال الدائرة بالعودة الى نقطة البداية ولكن بتفاصيل مختلفة • ومن الناحية الموضوعية ربما أراد الفنان ان يرد بعض الاعتبار للعمال الذين سخر من جمودهم واستسلامهم للآلة ومصالح صاحب المصنع ، حيث ينتهي هذا الموقف باضراب العمال دفاعا عن حقوقهم المهضومة • والسبب الثالث هو اغراء الآلة بخلق العديد من المواقف الفكاهية من خلال حركاتها المتنوعة • ويبدو ان شارلي لم يستنفد بعد هذه الامكانيات رغم طول مشاهد المصنع السابقة وفضلا عن ذلك يجب أن تتذكر أهمية أن تكون الآلة موضوعنا الاساس في فيلم عن « العصر الحديث » •

يعمل شارلي مساعدا مع عامل الصيانة العجوز • يضع المزيتة تحت المكبس ويتكيء على ذراع الآلة ـ دون قصد ـ فيميل به الذراع وتدور الآلة ، فيضغط المكبس بذراعه الضاغطة على المزيتة ويحولها الى قطعة رقيقة من الصفيح • يلقي بها شارلي ويضع غيرها بعد رفع الذراع الضاغطة • وعندما يناوله رئيسه « جاكتة » يضعها الى جانب المزيتة •

ينتهي رئيسه من مراجعة الآلة ويبدأ في ادارتها • يسرع شارلي وينزع المزيتة بسرعة قبل أن تهبط عليها الذراع الضاغطة ، لكنه ينسى الجاكتة • وعندما يخرجها تكون الساعة داخلها قد تحولت الى شريحة معدنية مستديرة• ويسأله رئيسه عما بيده ، لكن شارلي لا يرد وانما يقرب شريحة المعدن المستديرة الى اذنه وهو يهزها ليسمع دقاتها • ويفهم العجوز فيصرخ حزنا على ضياع كل ثروة أسرته •

وقبل أن ننتقل معهما لمعاينة آلة أخرى ، لابد وان نعود بذاكرتنا الى مشاهد المصنع السابقة أول الفيلم التي أخذت في تصعيد الغرابة حتى وصلت بها الى مستوى اللامعقول • فليس من المعقول أن يدخل جسم انسان في تروس الآلة ثم يخرج منها دون أن تمزقه هذه التروس • واذا كان من الممكن تجاوز كل ما سبق ذلك من غرابة ، فعند هذا الحد لا يمكن أن تتقبل ما نراه الا بمنطق الحلم • والحق انه حلم كابوسي واضح الدلالة • وربما كان هذا سبباً آخر من أسباب العودة الى المصنع لتنمية هذا المعنى الكابوسي• حتى وان تحول هذا الكابوس الى مادة مضحكة •

ان الآلة تسحب هذه المرة الى داخلها بالقوة الرجل العجوز • وقبل ان تسحبه نرى أثرها على صندوق المعدات الذي تسحبه قبله فتحوله الى أشلاء متطايرة • لكنها عندما تسحب العجوز الى داخلها لا تحوله الى أشلاء ، وانما يطل علينا برأسه من فتحة بين التروس !!

وهنا نصل الى اللامعقول الذي يواصل مسيرته • حيث يحاول شارلي اعادة العجوز بتحريك الاذرع المختلفة مستعينا بخريطة بيانية • لكن العجوز يختفي داخل الآلة لتعود رأسه من فتحة أخرى •

ويحاول شارلي أن يجذبه من رأسه لكنه يفشل • ويأتي موعد الغداء فيقدم لنا شارلي استعراضا هزليا مضحكا من خلال مساعدة العجوز على تناول الغذاء وهو على وضعه الغريب بين تروس الآلة •

انها صورة حقيقية للكابوس تحدد العلاقة بصورة رمزية بين العامل والآلة في ظرف تأريخي معين • ولكننا نضحك لما في الملابسات من لا معقولية • ولان العرض لا يلجأ الى التأثير العاطفي على المتفرج فيبقى المتفرج في معزل عن الكابوس • وتأتي النهاية بعيدة عن المأساة ـ رغم ان المأساة ملتحمة بهذا الوجود نفسه ـ حيث يتم انقاذ الرجل العجوز بكل سهولة بعد ذلك !! فما أن يعود التيار الكهربائي بعد انتهاء فترة الغداء ، حتى يقوم شارلي ويحرك أحد الاذرع فتختفي رأس الرجل من جديد داخل الآلة ، ثم نراه جالساً على أحد الاشرطة الحديدية يرفعه الى أعلى فوق قمة الآلة ، وكأنه يمارس لعبة من ألعاب مدينة الملاهي •

وعند هذه اللحظة يقبل أحد العمال ليعلن عن الاضراب ، ونرى شارلي خارج المصنع مع العمال ، والشرطة تفظ المظاهرة ، عندما يضغط شارلي بقدمه ـ دون قصد كالعادة ـ على طرف لوح من الخشب فوق طرفه الآخر قطعة من الحجارة ، فتقفز قطعة الحجارة نحو الشرطة • وتكون سببا في اشعال المعركة بينهم وبين العمال •

العمل في الملهى

ان شارلي الذي تنقل في أعمال كثيرة ولم يفلح في أي منها ، ينتهي به الامر ان يعمل في ملهى عن طريق فتاته • وكان صاحب الملهى قد اكتشف موهبتها في الرقص فألحقها بالعمل عنده • وينجح شارلي لاول مرة في مهمته سواء في تقديم الطلبات للزبائن أو في اداء الاغنية ، رغم الورطات المتلاحقة التي تطارده في كل مرة •

نرى شارلي وهو يحمل صينية مليئة بالطلبات • يلتف حول ساقيه حبل طويل يمسك بطرفه أحد الزبائن وفي طرفه الآخر كلبه الصغير ، ويتداخل الثلاثة معاً شارلي والكلب وصاحبه • ورغم وقوع شارلي أكثر من مرة ، لا تقع الطلبات من الصينية التي يحافظ على توازنها فوق يده بمهارة فائقة حتى يتخلص من ورطته •

وفي مرة أخرى يعترض طريقه جموع الراقصين الكثيفة التي تدفعه معها في حركتها • ويحاول جاهدا الوصول بالطلبات الى الزبون الغاضب ، وما أن يقترب من هدفه حتى تدفعه الجموع معها بعيدا • وطوال الوقت يرفع بيده الصينية الى أعلى فوق رؤوس الراقصين ، فتتعلق البطة في ذراع احدى الثريات ، مما يوقعه في ورطة أخرى • وحتى بعد العثور عليها تختطفها مجموعة من العابثين فيصارعهم شارلي الى أن يستردها ليندفع بها الى الزبون يضعها في يده مباشرة •

وعندما يأتي دوره في تقديم أغنية يفشل في حفظها ، فيؤكد لنا عدم توافقه مع الآلية على المستوى الذهني أيضا كما أكده على المستوى الحركي من قبل • وتقترح عليه الفتاة أن تكتب له الاغنية على زند القميص حتى يستعين بالنظر الى النص أثناء الغناء • لكنه عندما يبدأ في الغناء أمام الجمهور يكتشف عدم وجود زند القميص ، حيث طار منه وهو يلوح بيده أثناء رقصه في بداية العرض مع المقدمة الموسيقية • وعبثاً يحاول العثور عليه بنظراته المتلصصة تحت الموائد • فيضطر أخيرا الى ارتجال أغنية مبتكرة ، ذات عبارات موزونة ومقفاة لكنها لا تنتمي لاية لغة • ويضج الجمهور بالتصفيق والاستحسان ، ويهنئه صاحب الملهى •

ولا شك ان عدم تقديم أغنية بالمعنى التقليدي هنا حافظ على عبثية الموقف ، مع التعبير ـ في نفس الوقت ـ عن القدرة الابداعية التي تمتلكها الشخصية • وبذلك حقق الفيلم التأثير المطلوب سواء من ناحية المعنى أو من ناحية الاضحاك • كما تتضح أهمية الصياغة التي جاءت عليها الأغنية اذا ما تأملنا العمر الزمني للاغنية التقليدية ، حيث يخبو تأثيرها مع مرور الزمن ، بينما يبقى تأثير هذه الاغنية بفضل صياغتها التجريدية • ولكن لابد أن يكون من الواضح في الذهن أن هذا التأثير يستمد كل قيمته من التحامه التكاملي بالبناء الدرامي • والدليل على ذلك افتقاده تماما اذا عزلنا الاغنية عن هذا البناء •

غير ان الحظ العاثر الملازم لشارلي دائماً لا يرحمه ، حيث تلقي الشرطة القبض على الفتاة لاسباب سابقة • لكن شارلي ينجح في الافلات بها من بين أيديهم ، ويهربان •

وفي الفجر نراهما مرة أخرى مشردين على رصيف أحد الطرق العامة والفتاة في حالة يائسة • لكن شارلي يبدد عنها اليأس ، ويضع يده في يدها ، ويسيران معا في طريق يمتد نحو الافق ، ليبدءان من جديد •

وهكذا ينتهي الفيلم بنهاية مفتوحة تؤكد استمرارية المشكلة ، مشكلة الانسان في العصر الحديث • ولكن بعد ان طرح الكثير من وجهات النظر الجادة مع كل ما به من فكاهة • وليس عبثاً أن نرى شارلي في نهاية الفيلم وقد اهتدى الى الوظيفة الملائمة • وأهم ما يميزها المرونة والابتكار •• من سمات الانسان الجوهرية ، التي تقتلها الآلية ••

***

القاعدة العامة

واذا أردنا أن نستخلص القاعدة العامة التي تحكم البنـــاء الدرامي الكوميدي عند شارلي في هذا الفيلم النموذج ، نجد انها تتمثل في : الحركة بين متناقضين واحتوائهما معاً • ويطبق شارلي هذه القاعدة بشـــكل مطلق وعلى مختلف المستويات • ولكن أي تناقضات ؟ نضــــرب الامثلة الدالة التاليـــة :ـ

الواقع والخيال

كل ما نراه على الشاشة هو محض خيال لكنه في نفس الوقت مستـمد من الواقع ومعبرا عنه بقوة • فالمصنع والشارع والكوخ والمتجر كلهـــا تحمل طابع الواقع ، لكن مايجري داخلها من تفاصيل الاحداث من ابداع خيال الفنان • وهي على قدر من الاستغراق في الخيال بحيث يستبعد حدوث أغلبها في الحياة الواقعية • ويعمل هذا البعد الخيالي على اضحاكنا لانه يعزلنا عما يحدث ، بينما يعمل الاحساس بالواقع على تفجير المعنى وخلق معـــامـلات ارتباط بين الواقع المعاش وما يجري في الفيلم •

المعقول واللامعقول

كل مـــا نراه من احداث وحركات غير معقولة هي في صميمها تعبير صادق عن معنى معقول وحقيقي • حتى أكثر المشاهد لا معقولية مثل مشهد العامل الذي تأكله الآلة ، فهو كناية معبرة بدقة عن علاقة الآلة بالعامـــل في أوضاع اقتصادية معينة حددها الفيلم • واللامعقولية هنا هي التي تعمل على تحويل المشهد الى موقف كوميدي ضاحك دون أن تفقده معناه المعقول •

الجد والهزل :

كل الحركات الهزلية التي يقدمها شارلي لا تقصد لذاتها وانما ترتبط بمعنى جاد تعبر عنه •• ان حركات شارلي الهزلية في صراعه مع الذبابة مثلا أو حركاته العصبية بعد أن يترك الآلة وكل ما يلي ذلك من حركات واحداث حتى نهاية الفيلم ، ومنها الاغنية ، تبدو هزلية في حد ذاتها ، لكنها ذات مغزى واضح وجاد عند ارتباطها ببقية البناء •

المأساة والكوميديا

رغم ان الضحك هو النتيجة المباشرة لمن يرى الفيلم ، فان أدنى تأمل لما يجري على الشاشة يسلمنا الى ما يحمله كل موقف مضحك من مأساة كاملة • والمآسي كثيرة في الفيلم ابتداء من اصابة شارلي بالجنون في أوله وانتهاء به مع فتاته يسيران في طريق طويل بلا نهاية آملا في العثور على حل هو في الحقيقة غير واضح ضمن الاوضاع المحيطة •

التأثر العاطفي واللامبالاة

يحافظ شارلي دائما على ان يبقي المشاهد بعيدا عن التأثير العاطفي بالاحداث حتى لا يمنعه الانفعال من الضحك • ولكن هل يمكن القول بأن المشاهد لا يتأثر عاطفيا بالفعل ؟ • الحقيقة ان هناك قدرا من التأثير • ومع تقدم الاحداث ينمو حبنا لشخصية شارلي وحبنا للفتاة ونخاف عليهما • ولكن تكمن عبقرية المعالجة في تحديد القدر المناسب من هذه الاثارة العاطفية مما يشيع الدفء ولكن دون أن يأخذنا بعيدا عن الضحك الذي تثيره بقوة عوامل كثيرة منها : المبالغة في الاداء ، والتركيز على الحركة ، واللامعقولية في الاحداث ، والغرور في الشخصية والانقسام على نفسها فلا نتوحد معها ونضحك عليها بدلا من التأثير لحالها •

المفاجأه والتوقع

يحاول شارلي دائما أن يفعل ما لا يتوقعه المشاهد بطريقة جديدة مبتكرة ، مما يدعم جاذبية العرض ويحافظ على انتباه المشاهد •

وتتعدد المنابع التي يستمد منها مفاجأته ، منها : موهبته الاصيلة في ابتداع الافكار المبتكرة مثل فكرة آلة التغذية ، ثم ابتداع التفاصيل داخلها التي تلاحقنا بمفاجآتها طوال العرض • ومنهـا انه يعرف ما يتوقعه المشاهد بناءا على المواصفات الموضوعة للموقف ، فيأتي بما يخالفه وفقا لمواصفات أخرى يضعها ، مثل انتصار شارلي على مجموعة المجرمين في السجن • ومنها أن يضلل المشاهد فيوحي اليه باتجاه ثم يفاجئه بسير الامور في اتجاه آخر كما فعل عندما جعل الآلة ـ في مشهد المصنع الاخير ـ تحول المعدات الى أشلاء وتقذف بها ثم لا تفعل شيئاً بالعامل الذي تبتلعه •

ومع ذلك فانه لا يمتنع أحيانا عن تحقيق ما يتوقعه المشاهد في بعض الحالات • فبعد ان يضع نواة الموقف المفاجيء لابد من تنميتها في الاتجاه المتوقع مما يسمح للمشاهد ببعض التوقعات الصائبة ، كما حدث عندما أصيب شارلي بلوثة الجنون ورأى السيدة ذات الازرار على الصدر فهجم عليها وفقا لتوقع المشاهد السابقة •

التنوع والوحدة

تتمثل العلاقة بين التنوع والوحدة في الميل الى بناء الفكاهة على أساس من الترابط والنمو العضوي للتفاصيل داخل الموقف الواحد وللمواقف معاً داخل الفيلم • والترابط والنمو يتداخلان وان غلب وضوح أحدهما على الآخر أحياناً في أخذ المواقف •

ويمكن اتخاذ آلة التغذية مثلا على الترابط العضوي فكل حركة من حركات الآلة تمثل مأزقا مختلفا ، وكلها معاً مأزقاً واحداً كبيراً • أما النمو العضوي للفكاهة فيكشف عنه بوضوح تام حالة جنون شارلي التي يبدأ فيها بتصرف معين يؤدي به الى تصرف آخر وهكذا حتى نهاية الموقف • وتكون الفكاهة الاخيرة هي الاقوى غالباً •

وبالنمو والترابط يحقق الفيلم وحدته ولكن يبقى النمو العضوي هو الغالب على البناء ككل • وبه يحقق الفيلم أحكام حبكته دون الوقوع في حتمية ميكانيكية لتطور الاحداث •

كل ما يتميز به منطق الحلم نجده متمثلا فيما نراه على الشاشة • وأولهما التراخي العام في قواعد الاستدلال • فالتطورات التي تؤدي اليها المواقف هي من النوع الذي نعلم أنه غير صحيح ، ولا نقبلها أساسا في الواقع ، ولكن يمكن أن نقبلها في الحلم •

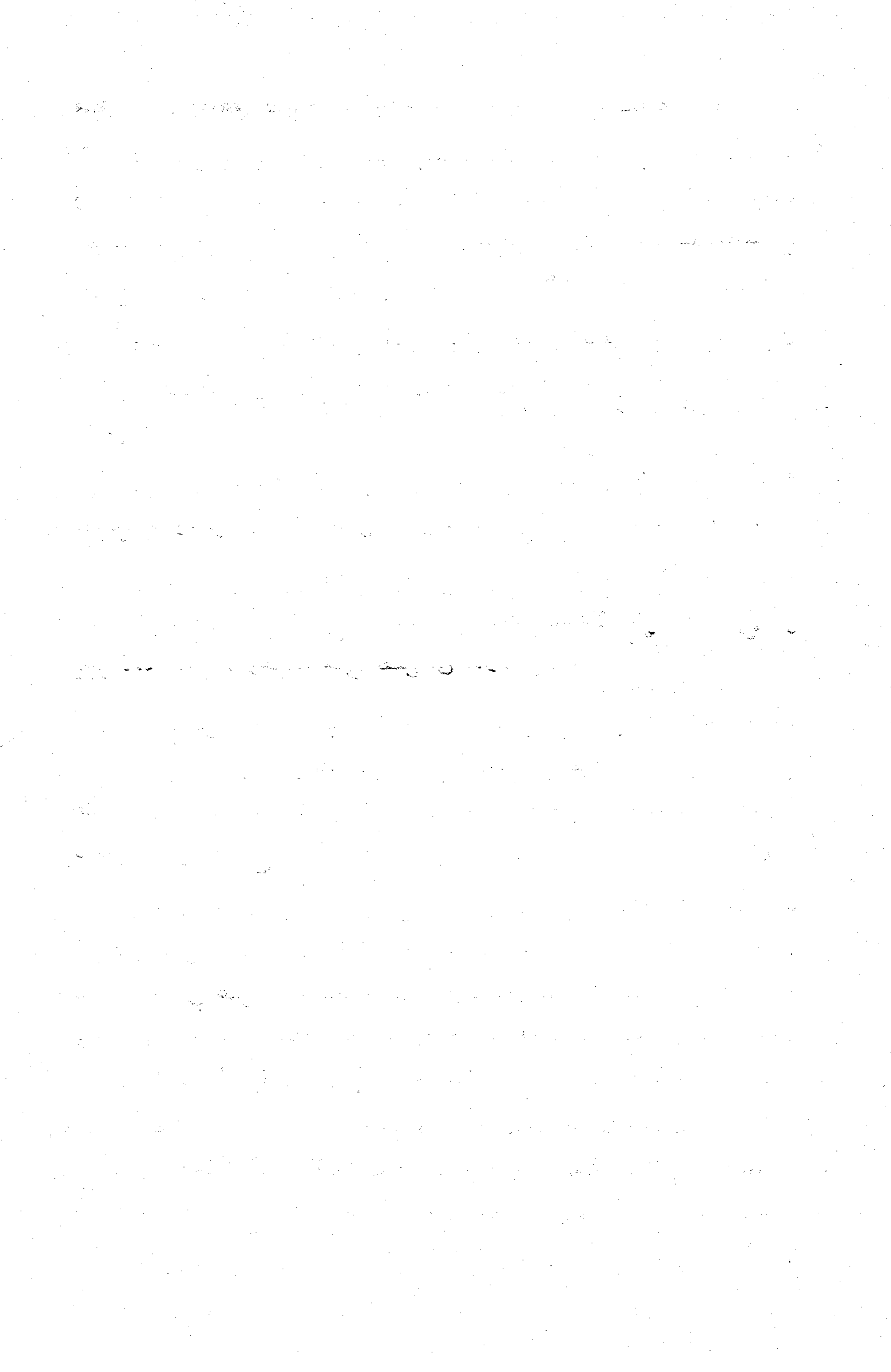
وحصار الآلة المضحك في الفيلم يشبه حصار الحلم شبها كبيرا حيث يتكرر ظهور الآلة في الفيلم كما تتكرر الصورة الواحدة في الحلم أو في عدة أحلام •

وفي كل مرة تأخذ الآلة في الفيلم كما تأخذ الصورة في الحلم دلالة محتملة • وتمثل الآلة كما تمثل الصورة العنصر الاساس المشترك •

والتصاعد في الغرابة الذي نجده في الفيلم هو على غرار مثيله في الحلم• فالتساهل الاول الذي يسمح به العقل يجر بعده تساهلا آخر ، وهذا الآخر يجر ثالثا أدهى ، وهكذا حتى نصل الى اللامعقول •

ورغم كل هذا فان البناء العام للفيلم ككل تحكمه بدقة قواعد الدراما التي هي في جذورها قواعد علمية تقوم أساسا على قواعد السببية • ومن هذه الناحية تبدو كل التطورات مبررة ومقنعة • ويبدو اللامعقول معقولا داخل الاطار المطروح •

والخلاصة ان وراء الظاهر من الهزل واللامعقول واللامنطق يوجد الجاد والمعقول والمنطق ، وخلف الضحك يوجد المعنى • والفيلم بذلك ، شأنه شأن أي عمل عظيم من أعمال الفن ، تتعدد مستوياته في العمق • ولعلنا بهذه الدراسة التحليلية قد أوضحنا الحدود المتداخلة بين بعض هذه المستويات ، الظاهرة منها والباطنة •



المفاجأة والتشويق في متاعب المهنة

- فيلم فرنسي طويل بالالوان (٩٠ دقيقة)
- اخراج : اندريه كايات
- فكرة : سيمون وجان كوتيك
- سيناريو : اندريه كايات وأرمان جامو
- تصوير : كريستيان ماتراس
- تمثيل :

جاك بريل (الاستاذ)

ايمانويل ريفا (الزوجة)

موريل باتست (مارتين)

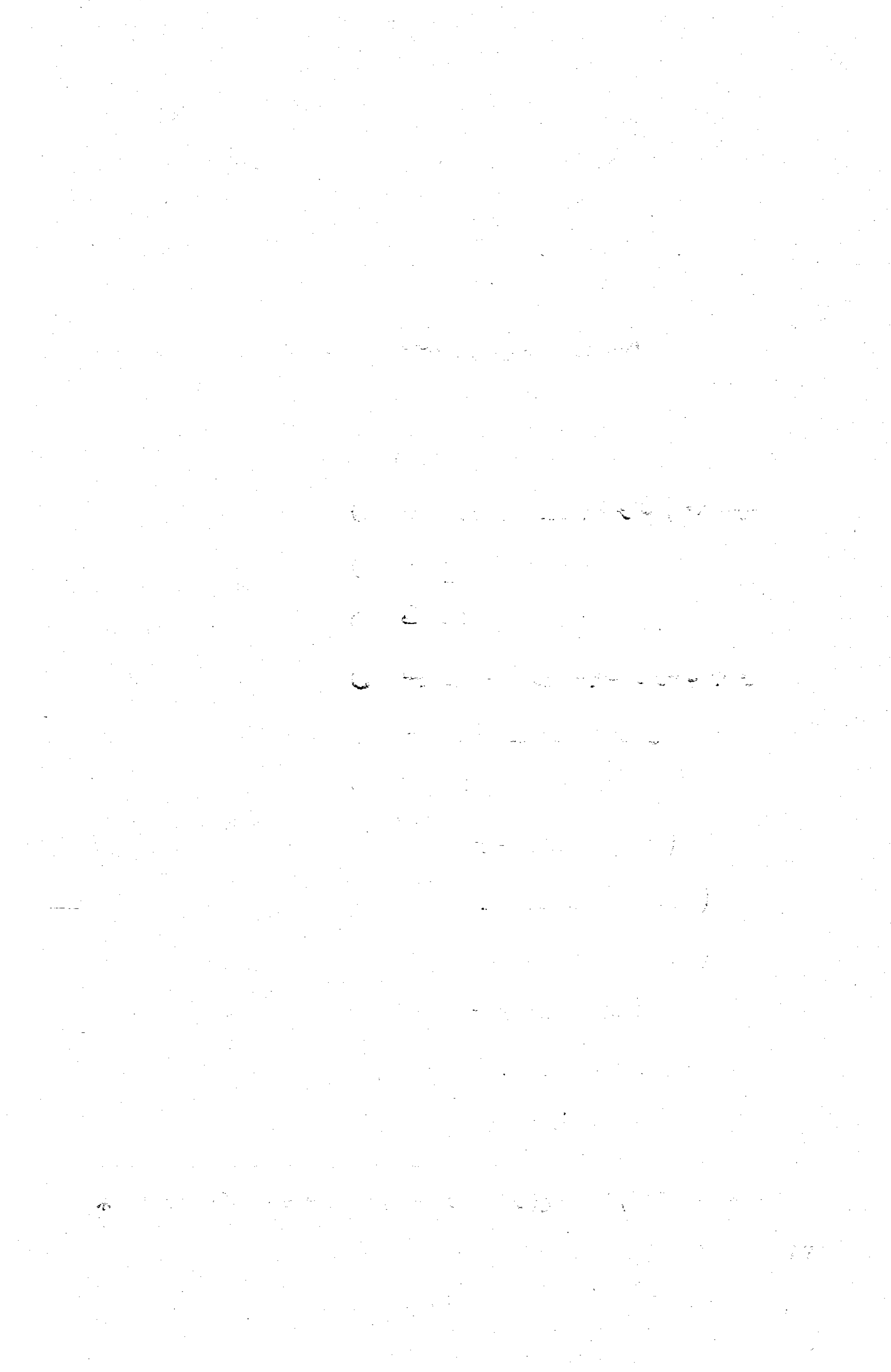
ناتالي فل (ايلين)

دلفين ديزيو (كاترين)

رينيه دارى (العمدة)

---

* نشرة نادي السينما بالقاهرة ـ الموسم الرابع ـ ١٩٧١/٧٠ ـ العدد ٢٩.



المفاجأة والتشويق
في
متاعب المهنـة*

اندريه كايات مخرج فرنسي من مواليد ١٩٠٩ ، درس الفن والقانون ابتداء من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٣٩ عمل روائيـا كما عمل بالمحاماة والصحافة ومنذ عام ١٩٣٨ عمل كاتبا للافلام ثم مخرجا لها ابتداء من ١٩٤٢ حيث أخرج أول أفلامه « السيدة المدعية » وبعده أخرج حوالي ٢٥ فيلماً حتى الآن • ومن أشهر أفلام كايات « العدالة تأخذ مجراها » ١٩٥٠ وفاز بالجائزة الكبرى لمهرجان فينيسيا ١٩٥٠ وجائزة الدب الذهبي لمهرجان برلين ١٩٥١ و « كلنا قتلة » الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة ١٩٥٢ ومنها « العين بالعين » ١٩٥٦ و « عبور الراين » ١٩٦٠ وفاز بجائزة الاسد الذهبي لمهرجان فينيسيا ١٩٦٠ ، و « الحياة الزوجية » ١٩٦٣ وفيه يقدم تجربة سينمائية فريدة حيث يتكون من قسمين يمكن اعتبار كل منهما فيلماً قائماً بذاته ، وفي نفس الوقت يكمل كل منهما الآخر حيث يروي أحدهما الاحداث من خلال وجهة نظر الزوج ويروى الآخر نفس الاحداث من وجهة نظر الزوجة • ومن أفلامه المشهورة كذلك « متاعب المهنة » ١٩٦٧ و « الطريق الى كاتماندو » ١٩٦٩ و « الموت حباً » ١٩٧٠ •

وتنعكس خبرة كايات السابقة في المحاماة على معظم أعماله السينمائية ومنها « متاعب المهنة » حيث تدور أحداثه داخل نطاق عالم المحاكمة والتحقيقات •

---

* نشرة نوادي السينما بالاقاليم ــ الثقافة الجماهيرية

وتمثل الحبكة القصصية في فيلم « متـــاعب المهنة » العمود الفقري لقوامه الفني • وقد برع اندريه كايات في تقديم مثل هذه الافـــلام ذات الحبكة المحكمة التي تستأثر باهتمام المتفرج منذ اللحظة الاولى ، ولن يلبث المتفرج أن يصبح – مع تقدم الاحداث – أسير جاذبيتها بحيث يلهث وراءها ولا يكف عن ذلك حتى اللحظة الاخيرة منها •

والمفاجأة هي أبرز العوامل في تحقيق جاذبيـــة الحبكة القصصية لفيلم « متاعب المهنة » وينجح اندريه كايات في التحكم في أعصاب جمهوره بمـا يقدمه لهم من مفاجآت متتالية تثير الدهشة وتكتم الانفاس •

وأول ما يواجهنا به الفيلم من مفاجآت هو اتهام كاترين لمدرســـــها دوسيه بمحاولة اغتصابها في الفصل بعد أن أخرج بقية زملائها وزميلاتها • ورغم توالي الاتهامات التي تقع على رأس دوسيه فيما بعد فان هذا الاتهـام يطل برأسه طوال الاحداث ويظل ممثلا للمفاجأة التي تحتفظ بغموضها حتى النهاية ويكون آخر ما يكشف عن حقيقته من اتهامات •

ويفاجئنا الفيلم مع البطل بهذا الاتهام على الصورة التالية : كاترين تجري في شوارع القرية بانفعال ، تندفع صاعدة الى حجرتها دون أن تســـتجيب لتساؤل أمها ، الأم تتصل بالاب • الاب يتصل بالعمدة • العمدة يحقق مـع دوسيه بحضور زوجته وكاترين مع والديها • وكاترين توجه لدوســـيه الاتهـــام •

وخلال التحقيق المبدئي للعمدة تحيلنا الزوجة الى مفـاجـأة ثانيـة من المفاجآت التي سبق لزوجها دوسيه مواجهتها – على أمل أن تساعد في رفـع الاتهام عن زوجها – وتتمثل هذه المفاجأة في هدية ولاعة يجدها دوســـيه يوما على مكتبه دون أن يعرف صاحبها ، وعبثا يحـاول أن يعرفه من بين تلامذته • وعندما يعرض الامر على زوجته تخبره بأنها عجزت عن اهدائـــه ولاعة من نفس النوع في عيد ميلاده لثمنها الباهض • ويرد دوســـيه ثمن الولاعة الى تلاميذ فصله بعد أن يوزعه في ظـــروف ويوزع الظروف على

أدراجهم • ويقرر التلاميذ مع مدرسهم ان يقضوا بالمبلغ يوما بالمعرض ، وفي اليوم التالي يكتشف دوسيه ـ بناءا على روايته ـ تغير سـلوك كاترين في الفصل • ثم تكرار تخلفها في اداء الواجبات المدرسية • وعندما يلتقي بزوجته في السوق تخبره بأن كاترين هي صاحبة الولاعة بدليل صورته التي تحتفظ بها كاترين في حقيبتها كما ذكرت لها احدى بائعات القرية •

وهكذا تقودنا مفاجأة الولاعة الى مفاجأة ثالثة هي مفاجأة وجود صورة دوسيه في حقيبة كاترين • ويطلب دوسيه من تلامذته أن يتركوا الفصل عقب انتهاء الحصة عدا كاترين ، ويجبرها على استرداد صورته بعد أن يهددهـا بالاتصال بوالدها ويسخر من احتفاظها بصورته معها •

ولا يفوت الفيلم انتهاز فرصة تقديم كاترين للصورة بأن يقدم لنـا من خلالها مفاجأة طريفة حيث نرى فيها دوسيه بالمايوه •

وتعلق الزوجة على هذه الحكاية بأن دوسيه لم يعامل كاترين بما يجب من رقة تتناسب مع سنها مما أثار حفيظتها ضـده وكان الدافع في رأيهـا الى تدبير هذا الاتهام • ولكن كاترين ـ عندما يسألها العمدة عن مصـدر الصورة ـ تدعي بأن دوسيه أهداها لها لانها تروق له ، وأنه استردها بعـد أن شاع أمرها بين الناس وقد وعدها بصورة أخرى فيما بعد •

وتأتي المفاجأة الكبرى التالية (المفاجأة الرابعة) : تدعي تلميذة أخرى من تلاميذ دوسيه واسمها هيلين بأنها خليلته • وذلك بعد أن ضيق عليهـا المحققان الخناق وهدداها بالكشف الطبي للتحقق من عذريتها • وكان قد نمى الى علمهما وجود علاقة بينها وبين المدرس عن طريق بعض أهالي القرية رأوهـا ليلة الاحتفال بالصواريخ على دراجتها ثم بعدها دوسيه يتجه بعربته في نفس الطريق •

وقبل أن يأخذ التحقيق مجراه في الاتهامين السابقين لدوسيه تفاجأ مـع دوسيه (المفاجأة الخامسة) بالاتهام الثالث من فتاة أخرى من تلميذاتـه

واسمها ايجيت كانت تحتفظ أيضا بصورة له • وتزعم انه قبلها عندما وجدته وحده في بيته • وكانت قد ذهبت الى البيت بناء على طلب الزوجة منهـــــا بتوصيل بعض الطلبات المنزلية •

وهكذا تتلاحق المفاجآت منذ اللحظة الاولى للفيلم تحمل في ثلاث منها ثلاثة اتهامات للمدرس تعرضه لعقوبة الاشغال الشـــاقة المؤبدة على حد قول العمدة للفتيات الثلاث وذويهم ، وقد جمعهم مع المدرس وزوجته في محاولة أخيرة لدعوة الفتيات الى التراجع عن اتهاماتهن • ولكنهن لا يتراجعن ويقبض على المدرس •



وبالقبض على المدرس رهن التحقيق ينتقل الفيلم الى مرحلة أخرى من مراحله الدرامية يحتل فيها التشويق دور المفاجأة في المرحلة السابقة كعنصر أساسي من عناصر البناء الدرامي التي يدعم بها الفيلم جاذبيته • وان كـــان عامل التشويق هو العامل السائد في هذه المرحلة فهو لم ينعدم في المرحـــلة السابقة • وكل مفاجأة من المفاجآت السابقة تســـــتدعي بالضرورة عامــل التشويق بما تثيره من توقعات محتملة لردود الافعال الناتجة عنها • بل ان قيمة المفاجأة كعامل جاذبية في البناء الدرامي تتوقف على مدى ما تثيره في الذهن من هذه التوقعات لردود الافعال وما يحدث منها •

ونضرب مثلا على ذلك ما تتج من ردود أفعال مثيرة عن مفاجآتنا باتهام هيلين السابق للمدرس • فما ان يعلم والدها بالامر حتى يأخذ فأسه ويندفع الى بيت دوسيه • وتتصل هيلين تلفونيا بدوسيه تحذره من قدوم والدهـــا اليه ليقتله • وقبل أن يسألها عن السبب تكون قد أنهت الاتصال به بعـــد ان تطلب العفو منه • ويضطر دوسيه أن يحمل بندقيته يهدد بها والد هيلين اذا تقدم نحوه قبل أن يذكر له السبب في تصرفه • وعندما يذكر له والد هيلين الســـــبب ينحى دوسيه بندقيته جانبا ويهبط الى والد هيلين يطلب منه أن

يضربه بفأسه ان كان يشك في أخلاقه • ويهم والد هيلين بالفعل ـ بعد لحظة تردد ـ بضرب دوسيه لولا أن يلحق بهما المحققان اللذان كانا على مقربة، وينقذان دوسيه من موت محقق • وهكذا تطلق المفاجأة من ردود الافعال المثيرة ما يجعل المتفرج في تلهف دائم على ما سيجري فيما بعد •

وفي المرحلة التالية يثار التشويق في نفس المتفرج من خلال ما يجري من تحقيق • ويسير التحقيق على مستويين ، أحدهما شخصي ، وتقوم به زوجة دوسيه نفسها التي تحاول انقاذ زوجها ، والثاني هو التحقيق الرسمي الذي تقوم به الاجهزة الرسمية •

ان زوجة دوسيه تحاول الانفراد بهيلين في بيتها بعد الاستئذان من والدتها • ولكن هيلين ترفض مقابلتها وهي تصرخ في وجهها ان تدعها وشأنها • وتلجأ الزوجة الى ايجيت ولكن ايجيت لا زالت تصر على أقوالها • وتفكر الزوجة في أن تلجأ الى مارتين • ومارتين أخت أحد التلاميذ في فصل زوجها تعمل في المدينة • وقد سبق أن اتصل بها دوسيه لانقاذ أخيها من المرض الذي يعرض حياته للخطر ويحتاج لعملية لا يملك الوالدان أجرها • فتدفع مارتين أجر العملية وتنقذ أخاها بالفعل وتحمل التقدير لدوسيه على فضله • وقد رأت الزوجة ان تلجأ اليها على أمل مساعدتها في انقاذ زوجها كما سبق لزوجها ان ساعدها في انقاذ أخيها • وتقترح الزوجة لذلك ان تدعي مارتين بأن دوسيه كان معها ليلة الاحتفال بالصواريخ • وذلك حتى تبعد عنه الاتهام بأنه كان في نفس الوقت مع هيلين • ولكن مارتين تعتذر لانها مخطوبة •كما ان دوسية نفسه يرفض نفس الاقتراح عندما تعرضه عليه زوجته لانه لا يريد ان يدفع الكذب بكذب آخر ، وهو لا يريد أن ينقذ نفسه من العقاب وانما يريد ان يبريء نفسه من الشك •

ولما كانت الزوجة قد حلت مكان زوجها في العمل في الفصل فانها تحاول ان تضغط نفسيا على ايجيت من خلال بعض الحكايات الرمزية التي

ترويها خلال الدرس • وتتحول هذه الحكايات الى كابوس يطارد ايجيت في نومها ، فتقوم مفزوعة لتعترف لوالدها ببراءة الاستاذ من اتهام هيلين ، وتكشف عن السبب الحقيقي لفقدان هيلين لعذريتها • ان هيلين أحبت شابا برتغاليا صغيرا يعمل عند والدها وهي تذهب اليه وحدها في المحجر حيث يعمل ويعيش وحده •

ولما كان والد ايجيت هو الذي توسط لتوظيف الشاب البرتغالي – وكان يعمل هو الآخر عند والد هيلين كرئيس للعمال – فقد طلب من ابنته السكوت ولجأ الى طرد الشاب البرتغالي • وتكتشف هيلين عدم وجود الشاب بين العمال عند قبض أجورهم • وتدرك ما حدث له عندما اطلعت على دفتر الاجور فتجد اسمه مشطوبا • وتندفع هيلين بدراجتها باحثة عن الشاب ولكن والد ايجيت الذي يراقبها ويدرك دلالة تصرفها يلحق بها بسيارته ويقطع عليها الطريق ويخبرها بانه طرد البرتغالي بنفسه حتى القطار• ولكن هيلين ترفض دعوته للعودة معه بالسيارة وتترك دراجتها وتجري بانفعال لنكتشف في اللقطة التالية انها اعترفت بنفسها لزوجة دوسيه بكذبتها بعد ان فقدت الكذبة أهميتها في حماية حبيبها •

وهكذا تنجح جهود الزوجة أخيرا في تحطيم الحصار المطبق حول زوجها وتحصل على اعتراف هيلين عن طريق غير مباشر مارا بايجيت كما توقعت ، ولكن على غير الصورة التي رسمتها • ويقوم التحقيق الرسمي برفع بقية الحصار بعد مراحل عديدة من التعثر حتى انه كان وراء السبب الرئيسى في اضافة تهمة هيلين الى دوسيه •

ويتم الكشف عن كذبة كاترين – التي تمثل الاتهام الاساس وكان أول الاتهامات – في الفصل حيث يطلب المحقق الرسمي اعادة تمثيل الواقعة كما حدثت على الطبيعة من وجهة نظر كاترين أمام كل أصحاب أطراف القضية • ويرفض دوسيه أن يقوم باداء الدور لانه ليس ممثلا • ويقوم غيره بادائه • ولكن بعد ان تنتهي هيلين من سرد وقائعها الملفقة يتدخل

دوسيه طالبا اعادة تمثيل نفس الوقائع على أن يقوم هو بالدور في هـــــذه المرة • يجلس دوسيه الى جانب كاترين كما ادعت ، ثم يحاول أن يضمها اليه بالقوة فتفزع كاترين بالفعل ، وما أن تتخلص من يديه حتى تندفع نحـــو أمها • وبهدوء يتناول دوسيه حقيبة كاترين التي تركتها على الدرج ، يعيدها اليها وهو يسأل والدتها « هل عادت كاترين اليكم بالحقيبة ؟ » وينقلنـــا السؤال الى بداية الفيلم حيث نرى كاترين وهي تندفع صاعدة الى حجرتهـا ومعها الحقيبة • ولكن الام تتهرب من الاجابة بعدم تذكرها • ويتدخل والد كاترين ليقول الحقيقة فتنهار كاترين وتعترف بكذبها •

وبعد اعتراف كاترين لا تلبث ايجيت أن تعترف هي الاخرى بكذبتها وكانت قد ذهبت الى بيت دوسيه بالفعل ببعض الطلبات المنزلية • ووجدت دوسيه وحده • طلب منها ان تضع ما تحمله في المطبخ بنفســها وتخرج • ولكنها قبل ان تخرج وجدت بعض الصور فأخذت منها صورتين لدوســيه احتفظت لنفسها بواحدة منهما فيما بعد ، واعطت كاترين الاخرى • وبذلك تتكشف لنا حقيقة الصورتين اللتين وجدتا معهما •

ولا يفوت الفيلم أن يفض الغموض عن مفاجأة الولاعة التي طرحها في بدايته وان نسيها المتفرج ، وذلك في آخر مشهد من مشاهده بعد نهايـــة التحقيق في الفصل ، عندما تعترض طريق دوسيه الاخت الصغرى لتلميـذه الذي أنقذه من مرضه الخطير لتعلن له انها صاحبة الولاعة • وقد أهدتهـا له اعترافاً منها بجميله على أخيها الذي تحبه • أما لماذا أخفت هذه الحقيقـة ولم تعلن عنها من قبل ، فذلك لانها كانت قد حصلت على ثمنها من حقيبـــة والدها دون علمه • ويكون هذا الاعتراف من الفتاة الصغيرة لحل مفـاجـأة الولاعة بمثابة مفاجأة أخرى ولكنها في هذه المرة كانت مفاجأة طريفة تنتزع الابتسامة من فم الجمهور • وتكون هذه الابتسامة هي آخر ما يودع بـه الجمهور فيلم « متاعب المهنة » •

★ ★ ★

ولا يعتمد الفيلم فقط على عاملي المفاجأة (بالاتهامات المتلاحقة أساسا) والتشويق (بواسطة تكنيك التحقيق) ، وانما يسهم في تدعيم بنائه الفني عوامل أخرى في مقدمتها توفير الدوافع المقنعة لحركة الاشخاص والتنسيق المحكم بين الاحداث الذي يكشف عنه تتابعها في نسق معين وايقاع خاص •

واذا كانت قيمة المفاجأة تتوقف على قدر ما تثيره لدى المتفرج من توقعات وما تخلقه من ردود أفعال لدى الشخصيات فهي من ناحية أخرى معرضة لفقدان كل قيمتها اذا لم تعتمد الشخصيات المرتبطة بها في العمل الروائي على دوافع مقنعة لحركتها • واذا حق لنا أن نمثل المفاجأة بجذع الشجرة فالدوافع تمثل منها الجذور • وردود الأفعال بشقيها سواء على الشخصيات أو على المشاهد (التوقعات) تمثل الثمار •

وقد ينجح الفيلم (أي فيلم) في جذب انتباه الجمهور حتى النهاية بمفاجآته المتلاحقة وتكنيك العرض المشوق • والفيلم عموما يملك قدرة خاصة على الابهار • ولكن ما أن ينتهي العرض حتى تتحول ابتسامة المتفرج الراضية الى ابتسامة ساخرة حين تكتمل الصورة ويتبين افتعال الدوافع التي تحرك الشخصيات • وهو ما قد يكتشفه قبل ذلك ويسقط العرض قبل نهايته • ومما يضاف الى حساب (متاعب المهنة) تضمنه الدوافع المقنعة لحركة الاشخاص ، ومنها ما لا تتبينه الا بعد اكتمال العرض •

ونضرب مثلا على الدوافع التي ظلت غامضة حتى نهاية العرض ، الدافع وراء تغيير سلوك كاترين في اليوم التالي على اكتشاف هدية الولاعة • وهو التغير الذي لاحظه دوسيه وذكره في التحقيق ، ويتمثل في اهمال كاترين الملحوظ لواجباتها المدرسية وتخلفها السريع فيما بعد • وقد أدى الاعتقاد السائد طوال الفيلم بأنها صاحبة الهدية ـ بسبب وجود صورة دوسيه معها ـ الى الربط بين الهدية وتغير سلوكها • ولكنها اذا كانت صاحبة الهدية حقاً فان الدافع الى تغيير سلوكها يبدو غامضا ، لان الغرض من الهدية في هذه

الحالة هو المزيد من التقرب الى الاستاذ الذي تحبه ، ومن ثم نجد ان اهمالها المقصود لواجباتها المدرسية وعدم المبالاة الظاهرة في ردودها على الاستاذ تتناقض تماماً مع هذا الغرض • وكان علينا أن ننتظر حتى نهاية الفيلم لحل هذا التناقض ، حين نعلم انها ليست صاحبة الهدية • وبذلك يستقيم لنا ـ اذا ما أعدنا النظر في الاحداث ـ فهم الدافع وراء ما طرأ من تغيير على سلوكها بعد مفاجأة الولاعة • ولا تصبح هذه المفاجأة مجرد حيلة لاجتذاب المتفرج واثارة جو من الغموض المشوق ، وانما يضاف الى ذلك قيمتها في خلق دافع حقيقي لتغير سلوك الشخصية •

لقد أحبت كاترين استاذها حباً مراهقاً • وعندما فوجئت بأن هناك من ينافسها على حبه وقادر على اهدائه ولاعة ثمينة فقد أهملت واجباتها المدرسية قصداً بدافع الغيرة والانتقام • ولما كان الاستاذ يعاملها كطفلة ويؤنبها على تخلفها • فقد ردت على اهماله لنضج مشاعرها ـ التي تتفجر داخلها كإمرأة ـ بمزيد من الاهمال فيما يكلفها به من واجبات • ولما بلغت استهانته بها كامرأة الى ذروتها وهو يسترد منها صورته رغماً عنها بتهديدها بالاتصال بولي أمرها • فقد ردت على ذلك باتهامه بمحاولة اغتصابها •

وهي بذلك تختار أنسب الطرق للانتقام منه والاعلان الحاد عن أنوثتها معاً •

ولا شك ان دوافع الفعل لدى كاترين كانت أعقد مما لدى الشخصيات الاخرى وأكثر غموضا • وقد سبق ان تعرضنا لدوافع الفعل لدى كل من هيلين وايجيت في اتهام الاولى منهما للاستاذ باغتصابها ، واتهام الثانية له بتقبيلها ، والدوافع وراء اعترافهما فيما بعد • كما سبق ان كشفنا عن دافع الأخت الكبرى للطفل الذي أنقذه دوسيه في الاعتذار عن تنفيذ اقتراح زوجة دوسيه لانقاذ زوجها ، ودافع أخته الصغرى في شراء هدية الولاعة ، ودافعها في الاحجام عن اعلان علاقتها بالهدية في البداية • وكلها

دوافع مقنعة تماما لا تتنافى مع تطور الاحداث أو تحليل الشخصية .

وكان حب الزوجة لزوجها وثقتها فيه وراء حركتها في الدفاع عنه ، واليها يرجع الفضل في رفع الاتهام عن زوجها بعد أن نجحت في تحطيم احدى حلقاته ، ولم تلبث ان انهارت بقيتها . وهي التي كشفت عن دوافع الاتهام لدى كل منهن ، فقد ذكرت من البداية ان الدافع في اتهام كاترين هو عدم احترام دوسيه لانوثتها ومعاملتها كطفلة ، وأدانت الطريقة التي تم له بها استرداد صورته من كاترين لما فيها من اهانة لكرامتها كامرأة . وعندما اعترفت هيلين بكذبتها قالت لها الزوجة بحنان انها لو كانت مكانها لما فعلت غير ما فعلته حرصا على حياة حبيبها ، فكشفت بذلك عن سبب الاتهام وسبب الاعتراف من بعده ، حيث يأتي الاعتراف بعد ترحيل الحبيب . والزوجة هي التي ذكرت ان الدافع وراء اتهام ايجيت كان مجرد الرغبة في تقليد زميلتها حتى لا تبدو متخلفة عنهما في أنوثتها . وطبيعي أن تقوم الزوجة بهذا الدور في الكشف عن نفسية الفتيات بحكم وحدة الجنس التي تربط بينها وبينهن .

غير ان ثقة الزوجة الشديدة بزوجها ، التي لا ينفذ اليها الشك ، تجعل من الزوجة شخصية مثالية نادرة . وكان من الاجدر أن ينتابها ازاء الاتهامات المتلاحقة بعض الشك مما يجعلها أكثر واقعية واقناعا ، ويرفع من حدة التوتر في الفيلم . وفيما عدا هذه المآخذ على شخصية الزوجة لا نكاد نجد مأخذاً آخر على بقية الشخصيات التي أحكم بناؤها ، كما أحكم بناء الاحداث .

★ ★ ★

ويتجلى أحكام البناء الفني للفيلم من خلال المسار الدرامي الذي تتخذه الاحداث . ورغم تشعب الاحداث الذي تفرضه ثلاث اتهامات وما يتعلق بها من احداث فرعية ، فقد ظل البناء الفني للفيلم على تماسكه ولم يفقد القدر المناسب من الوضوح اللازم لمتابعة أحداثه ، مع الاحتفاظ من ناحية أخرى

بقدر من الغموض في تفسير الاحداث مما يحافظ على شـــوق المتفرج حتى نهاية الفيلم •

ويحكم هذا البناء عموما منطق الافلام البوليسية • ويقوم هذا المنطق في فيلم « متاعب المهنة » على أساس قلب التسلسل الواقعي للحـدث ، أي البداية بعرض النتائج التي تكون نتائج مثيرة بطبيعتهـــا وتتمثل هنـــا في الاتهامات المتوالية للمدرس ، ثم يكشف بعد ذلك عن الاسباب التي أدت اليها • ويؤدي بنا هذا الكشف الى نهاية جديدة هي براءة الاستاذ • وعـلى ذلك فاذا كان الحدث في الاصل يمر بمراحل ثلاث هي الافعال التي تؤدي الى الاتهام ثم الاتهام نفسه ثم البراءة ، فان الفيلم يبـدأ بالمرحـــلة الثانية (الاتهام) ويرتد منها الى المرحلة الاولى (الاســـباب) وينتهي كما يجب بالمرحلة أو الحالة الثالثة للحدث (البراءة) •

ويمثل الاتهام الاول الذي وجهته كاترين للاستاذ دوسـيه الموتيفـــة الاساسية التي يعود اليها الفيلم أكثر من مرة ويحافظ بذلك على وحدته •

والواقع ان علاقة هذا الحدث الاساسي بما ينسج حوله باحكام من أحداث أشبه بعلاقة لحمة النسيج بسداته • ويمثل هذا الحدث بالطبع لحمة النسيج الاساسية • ورغم تكرار العودة اليه طوال الفيلم فانه يظل محتفظـا بجاذبيته لاننا نكشف في كل مرة عن جانب جديد منه ، كما تتنوع أشـــكال العرض •

فاذا كنا نرى في أول الفيلم جزءاً من الحدث يتمثل في اندفاع كاتريـن بانفعال في شوارع القرية وهي تضم يدها على صـــــــدرها تجمع بين طرفي بلوزتها المزقة • ففي المرة الثانية تحكي كاترين الحادث للعمدة مدعية ان دوسيه بعد أن حصل على صورته حاول تقبيلها والاعتداء عليها • وفي المرة الثالثة نعود الى الحادث نفسه كما تم من وجهة نظر دوســـيه ونرى ما دار بينهما من حوار حول الصورة وليس فيه ما تدعيه كاترين • وفي المرة الرابعة

تمثل كاترين مع أحد الموجودين ـ بناء على طلب المحقق ـ ما دار بينها وبين الاستاذ في الفصل . ويتكرر نفس المشهد (المرة الخامسة) بناء على طلب دوسيه الذي يقوم بتمثيل الدور كما يجب وفقا لما تدعيه كاترين مما أدى الى اندفاع كاترين مذعورة نحو أمها دون الالتفات الى حقيبتها التي تركتهـا على الدرج . ويكشف هذا التصرف التلقائي منها عن كذبتها . ولا تجـد مفرا من الاعتراف . وعلى الشاشة نرى كيف جاءتها فكرة الانتقام بعـد خروجها من الفصل واغلاق بابه خلفها فمدت يدها الى صـدرها ونزعت بلوزتها واندفعت تجري . وبهذا الاعتراف تكتمل دائرة الحدث التي لا بـد وان يجمع ذهن المشاهد بين أطرافها الموزعة على طول الفيلم . وتعيدنا صورة الاعتراف بتمزيقها للبلوزة الى أول ما نراه في الفيلم وهي تجري ببلوزتهـا الممزقـة .

ويمثل هذا التركيب المتشابك للحدث بين الادعاء والحقيقة ، نموذجـا لتركيب أحداث الفيلم كله الذي يقوم أيضا على أساس عمليات محسوبة من التقديم والتأخير لمراحل الحدث المختلفة .

وعلى هذا النحو يتم للفيلم أحكام حبكته القصصية المشوقة . واذا كنا قد اقتصرنا في تحليلنا السابق على ابراز مكونات هذه الحبكة (المفاجأة ـ التشويق ـ الدوافع ـ التركيب المتشابك بين الاحـداث ـ أعـادة ترتيب الوقائع) فيرجع ذلك الى ما للحبكة القصصية من أهمية الدعامة الاسـاسـية بالنسبة لهذا الفيلم . وتأتي بقية العناصر السينمائية الاخرى لتقوم بدورها التقليدي كعوامل مساعدة على تأكيد ما تخلقه الحبـكة من مؤثرات . وان كان هذا لا يقل من أهمية قيمتها للعرض . ويمكن ان تتبين هذه الاهميـة اذا ما تصورنا اصابة واحد منها بالقصور ، وما يترتب عليه من ضـعف في الحبكة نفسها مما يفسد الفيلم كله .

من بين هـذه العوامل نخص بالذكر الاداء التمثيلي الممتاز لكل من (جاك بريل) في دور المدرس المتهم ، و (ايمانويل ريفا) في دور الزوجة .

ويكفي دليلا على أهمية أداء (جاك بريل) التمثيلي ان المتفرج يقتنع ببراءته منذ اللحظة الاولى ، ويظل على اقتناعه بها رغم الاتهامات المتلاحقة ، وعجزه عن تقديم الادلة على براءته •

وكان المخرج استاذا عن جدارة في اختياره للفتيات المراهقات الثلاث• وقد حققت كل منهن بأدائها المتقن الاقناع التام للمتفرج • ولا شك ان المخرج كان وراء هذا الاداء بتحديد الحركة المطلوبة •

وفي مشهد التحقيق الاخير بالفعل ، يصل الاداء التمثيلي الى قمته ، يدعمه المونتاج الذي يرفع من حرارة الحدث بما يتناسب وذروة الفيلم التي يصل اليها في هذا المشهد • وتنتهي الذروة بانفراج أزمة انسان بريء ظلت الاتهامات تعصف به من كل جانب • ولكن الحقيقة لم تلبث ان فرضت نفسها على الوقائع وانهار الباطل • وقد كان لدوسيه في زوجته خير معين على الخروج من أزمته ، كما كان لذكائه الفضل في اكتشاف الثغرة (مسألة الحقيبة) التي نفذ منها الى هدم ادعاء كاترين • وكان لشجاعته وثقته بالنفس ما حفظ عليه تماسكه حتى النهاية •



السيدة والكلب

فيلم عن قصة قصيرة

فيلم روائي طويل (٨٦ دقيقة)

انتاج : الاتحاد السوفييتي ١٩٥٩

سيناريو واخراج : يوسف هايفتز

عن قصة قصيرة للاديب انطون تشيكوف

تصوير : اندريه موسكفين

مونتاج : د. ميسكيف

موسيقى : ن. سيمونيان

تمثيل :

ياسافينا .. انا سيرجيفنا

اليكسيس ياتالوف..ديمتري جوروف

الاشوستاكوفا .. زوجة جوروف

السيدة والكلب الصغير
بين الادب والسينما(*)

يحتفظ تاريخ الفيلم السوفيتي عموما بعدد وفير من المحاولات الجادة في ترجمة الاعمال الادبية الى أعمال سينمائية يظهر فيها الاحترام الشديد للنص الادبي • ومنها « السيدة والكلب الصغير » الذي يمكن أن نضعه باطمئنان في عداد الافلام الكلاسيكية • وقد أخرجه يوسف هايفتز عام ١٩٥٩ •

ومشكلة احترام النص الادبي من المشاكل التي لا زالت موضع نقاش حاد بين المؤيدين والمعارضين • بل ان مشكلة اعتماد السينما على نصوص أدبية لا زالت تحتفظ بحيويتها كموضوع للنقاش لم يحسم بعد بصورة قاطعة • وان أصبحت الامور أكثر وضوحا اليوم بما تم من دراسات لهذا الموضوع ألقت الضوء على كثير من جوانب المشكلة المختلفة ومنها « نظرية الفيلم » تأليف بيللا بالاش ، و « روايات على الشاشة » تأليف جورج بلوستن ، و « ما هي السينما » الجزء الثاني تأليف اندريه بازان (ترجم الى العربية) ، كما تناول كتاب « الصور المتحركة » تأليف ألبرت فولتون في ثلاثة من أمتع فصوله مناقشة العلاقة بين الفيلم والمسرحية والرواية والقصة القصيرة (والكتاب مترجم الى العربية باسم السينما آلة وفن) •

ويمكن القول دون الدخول في استطرادات لا يتسع لها المجال ، بأن الأدب وفر للسينما موضوعات مدروسة ، وقدم لنا شخصيات عميقة الابعاد

(*) نشرة نادي السينما بالقاهرة ـ الموسم الثاني (٦٨ / ٦٩) العدد ٣٠

لم تكن لتتوفر لها بدونه • وان كانت السينما خارج نطاق قيود الارتباط بنص أدبي قدمت أعمالا عظيمة ساهمت في أثراء الوجدان الانساني • ولم يكن لها أن تصل الى هذا المستوى بدون الاصرار على تحقيق المزيد من الحرية والاستقلال بسماتها الذاتية •

والذين يزداد اهتمامهم بفن السينما يفضلون تحررها من القيود الأدبية • والذين يهتمون باشتراكية الثقافة يشجعون ترجمة الاعمال الادبية الى أعمال سينمائية حتى يعم تذوقها لجمهور أوسع • ومما يقرره تاريخ السينما منذ نشأتها حتى الآن هوانها تسير في الاتجاهين معا بمزيد من العمق • فهي بقدر ما تحرص على تأكيد سماتها الذاتية وخلق الشكل الفني المميز لها تواصل في نفس الوقت ترجمة الاعمال الادبية الكلاسيكية بمزيد من الاخلاص الذي توفره لها مرونتها المتزايدة باكتشاف امكانياتها المتعددة في التعبير •

ويفرض تحويل العمل الادبي الى عمل سينمائي عدة تغييرات لا بد منها يلخصها فولتون بقوله « بينما نجد الفيلم المعد عن المسرحية يمثل شيئا أكثر من المسرحية نفسها ، والفيلم المعد عن الرواية يمثل شيئا أقل من الرواية ، فان الفيلم المعد عن القصة القصيرة قد يكون شيئا شبيها نسبيا »• وبغض النظر عن اتفاقنا مع رأي فولتون أو اختلافنا معه فيما يحدده من نوعية التغييرات باختلاف نوعية العمل الادبي ، فلا شك اننا نتفق معه على وجود التغييرات بوجه عام ، التي يفرضها اختلاف المجال •

وأي استعراض للافلام المأخوذة عن قصص قصيرة نجد فيها من التغييرات المختلفة عن الاصل ما يتراوح بين توسيع مجال القصة وتوسيع التفاصيل الى ابتكار تفاصيل جديدة واضافة شخصيات وابتكار أحداث كما في « القتلة » مثلا و « ثلوج كليمنجارو » وكل منهما مأخوذ عن قصة قصيرة من تأليف همنجواي ، أو « كل ما يمكن شراؤه بالمال » المأخوذ عن قصة من تأليف فنسينت بنيت •

ومن المعالجات السينمائية ما يصل في تعديلاتـه للنص الى تغيير روح القصة أو لونها النفسي • ولكن فيلم « السيدة والكلب الصغير » يحـاول في حرصه البالغ على المحافظة على روح النص ، تضييق نطاق هذه التعديلات ـ المفروضة بحكم المجال ـ الى أقصى حد ممكن حتى انه لا يضيف شـيئا يذكر الى محتوى القصة غير تجسيم أحداثها وتنمية جمل الحوار المقتضـبة الموجودة بها الى نهايتها الطبيعية التي تؤكد المعنى المقصود ، أو توليد الحوار المتضمن سلفا فيما تمر عليه القصة من أحداث بحكم ما يفرضه تجسـيمها على الشاشة من تبادل الحوار بين الشخصيات •

ويتابع الفيلم بدقة خط الاحداث كما رسمته القصة الذي ينقسم الى مراحل ثلاث تتمثل فيما يلي :

— التعارف بين البطل والبطلة على شاطيء مصيف يالتا حيث جاء كـل منهما لقضاء فترة من الاستجمام •

— الفراق حيث تعود البطلة الى مدينتها وزوجها ، ويعود البطل الى بيته في موسكو • وخلال هذه المرحلة تتابع البطل وحده الذي تستغرقـه ذكريات المصيف وتلح عليه •

— محاولة اللقاء حيث يذهب البطل باحثا عن البطلة في مدينتهـا ويعثر عليها ثم تذهب اليه في موسكو في زيارة خاطفة تنتهي بالفراق الحزين الذي لا مفر منه حيث تفرضه حياة كل منهما الاجتماعية •

والحوار النهائي بينهما يشير الى ضرورة تغيير هذه الأوضـاع التي تفرض ازدواجية ساحقة تمزق الانسان بين كل ما هو جوهري وصـادق في حياته يضـطر الى ممارسته في السر ، وبين ما هو قناع من الخـداع والنفاق يرتديه أمام الآخرين •

ومن هذه الناحية تبدو ثورية القصة التي يؤكدها الفيلم بمزيـــد من التجسيم دون مبالغة ضد الاوضاع الاجتماعية التي تفرض هـذا الازدواج أصـــلا •

الشخصيـات :

ويحرص الفيلم على الاحتفاظ بسمات الشخصيات الاساسية كما جاءت في النص الأدبي وتتمثل في بطل القصة ديمتري جوروف ـ تمثيل اليكسيس باتالوف ـ يضيق بحياته المملة ، غير موفق في زواجه ، عاش شبابه دون ان يعرف للحب رغم كثرة ما عرف من نســـــاء ، حتى اذا ما قابل آنا وعرف الحب ـ بعد ان شاب رأسه ـ أدرك هباء ما ضيعه من عمر سابق •

أما آنا سيرجييفنا ـ تمثيل ـ ياسافينا ـ بطلة القصة فهي زوجة صغيرة جميلة رقيقة المشاعر ، تشارك البطل في الشعور بالملل وعـــدم التوفيق في الحياة الزوجية • تشعر بالأثم في علاقتها بجوروف • وتخشى أن تفقـــد احترامها في نفسه وان كانت عاجزة عن مقاومة مشاعرها نحوه •

وفيما عدا الشخصيتين الرئيسيتين لا يشمل الفيلم كما لا تشمل القصة غير شخصيات ثانوية ، لعل أهمها شخصية زوج آنا الذي لم يظهر في أكثر من مشهد واحد داخل مسرح المدينة ، ومع ذلك جاء مطابقا لما وصـــــفه تشيكوف في قصته ، مطابقة نادرة سواء من ناحية الملامح الجســـــدية أو الملامح النفسية التي تعبر عنها حركاته •

« كان يصحب آنا سرجييفنا شاب طويل القامة مســـتدير الكتفين ذو سالفتين قصيرتين • وكان يحني رأسه لدى كل خطوة يخطوها الى ان استقر به الجلوس في المقعد المجاور لمقعدها ، وكان يبدو من مسلكه انه معتاد على مداومة الانحناء لشخص ما • ولابد ان يكون هذا الشاب هو زوجها الذي

قالت عنه في احدى نوبات سخطها بيالتا انه « مداهن دنيء » • والحقيقة ان وجهه المتهدل وسالفتيه القصيرتين والبقعة الصلعاء اللامعة في أعلى رأسه كانت تحمل في سيماها شيئا من خضوع العبيد • وقد كان يبتسم ابتسامة معسولة ويضع فيعروة سترته شارة تحمل اسم جمعية علمية ما • ولكنها كانت تشبه تمام الشبه تلك الارقام اللامعة التي يضعها السعاة على صدورهم » •

ومن الواضح ان هذا النص لا يشمل فقط تحديد ملامح الشخصية وانما يحدد أيضا تفاصيل المشهد الذي تتم ترجمته على الشاشة ترجمة حرفية ان صح التعبير • ويمكن ان يتخذ هذا المشهد نموذجا لامانة الفيلم في ترجمته للقصة • الامر الذي يندر توافره على نفس الدرجة في محاولات أخرى •

المعالجة السينمائية :

ومن أجل المحافظة على روح النص الأدبي يتميز الفيلم بالبساطة في التكنيك بحيث يمكن اعتبار الفيلم نموذجا للمعالجة البسيطة فضلا عن اعتباره نموذجا فريدا للتطابق بين الفيلم والنص الأدبي •

وتتمثل هذه البساطة في العرض السلس للاحداث بغير ارتدادات الى الخلف أو قفزات الى الامام أو توازيات للمقابلة ، وبعيدا عن الموضة المنتشرة الآن لمونتاج الصدمات المتوالية الذي يحطم قواعد السرد التقليدية• وتتوالى الاحداث وفقا للتقدم الزمني في خط واحد يمثل نمو العلاقة بين الشخصيتين الرئيسيتين •

والضوء يقوم بدوره الطبيعي في تحديد أبعاد الصورة ورسم الجو النفسي الملائم للموقف دون اللجوء الى مؤثرات خاصة غير معتادة •

والكادرات يحافظن على القواعد التقليدية في التكوين ••

وتحافظ الكاميرا على التصوير من زاوية الرؤية العادية للانسان بعيدا عن الحركات البهلوانية والزوايا الغريبة •

وحركة الممثلين تماثل حركة الكاميرا في هدوئها •

ويقتصد الفيلم في استخدام المؤثرات الصوتية ، فلا تظهر الا عند الضرورة وبقدر معقول •

والموسيقى خافتة تدخل بنعومة في بعض المشاهد وعلى الاخص المشاهد الرومانسية منها لتضفي عليها جوا شاعريا مناسبا ، ولم تستخدم كمنبه قوي لمضاعفة التأثير الدرامي الا فيما ندر

السمات الاساسية :

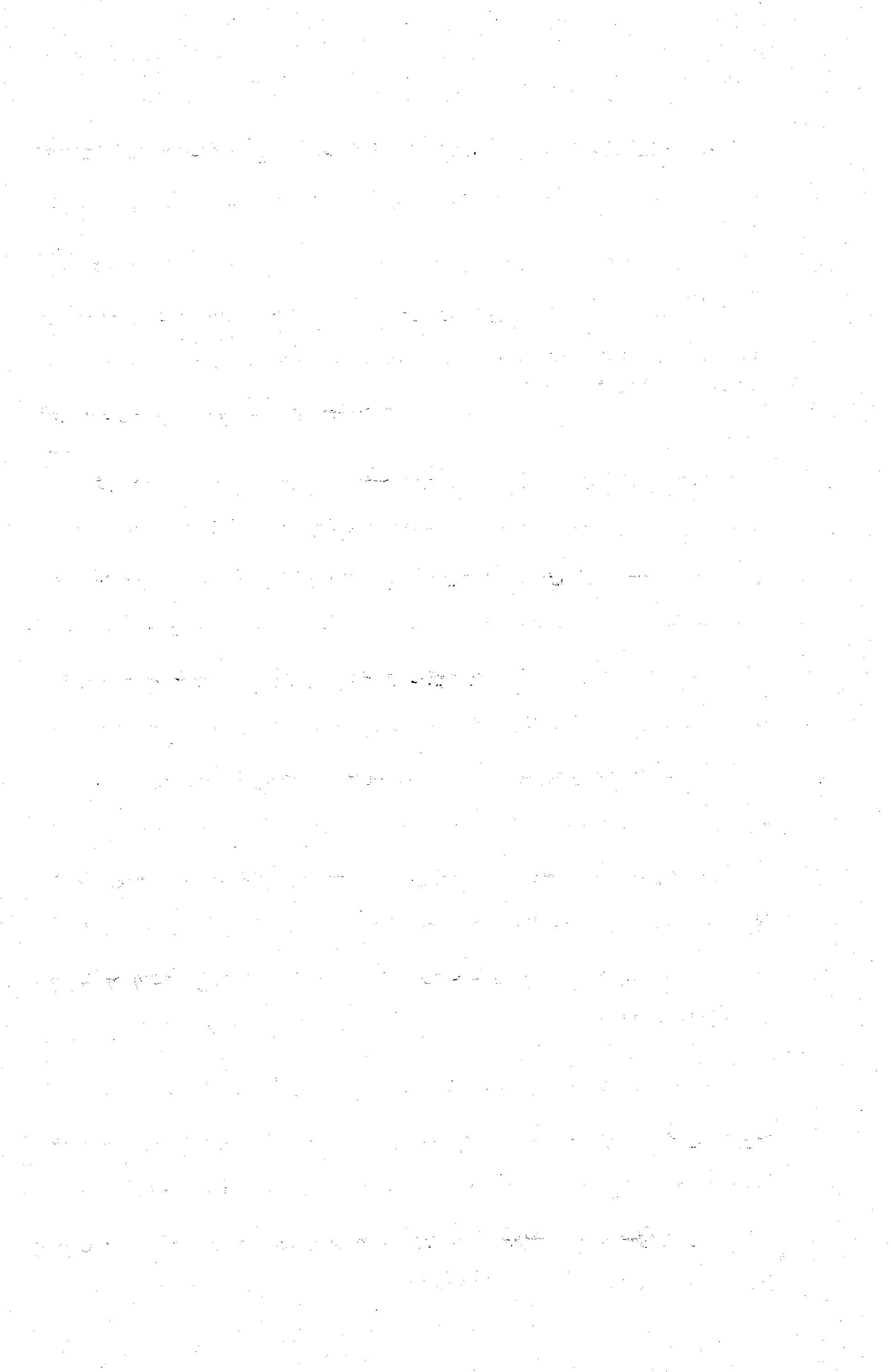
ومن أهم ما يميز فيلم « السيدة والكلب الصغير » في نظري من ناحية المعالجة سمتان • الاولى هي الايقاع البطيء وتفرضه عوامل ثلاثة ، أولها طبيعة شخصيات تشيكوف التي تتميز بنموها الداخلي في مقابل ضآلة حركتها الظاهرية • وثانيها طبيعة الموضوع التي تدين مجتمعا يتصف بالتفاهة والرتابة وحياة « لا تمتاز عن السجن أو مستشفى المجانين في شيء » • على حد تعبير تشيكوف نفسه • والعامل الثالث هو الزمن الذي تجري فيه الاحداث أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن • وقد نجح الفيلم في رسم الجو المناسب له •

أما السمة الثانية فهي عدم الاثارة • فرغم ان الفيلم يتعرض لقصة حب وخيانة زوجية الا انه لجأ في تصوير مشاهد الحب بروح شديدة المحافظة بعيدا عن حجرات النوم المعهودة واشعال العواطف • وفي اللقطات الخاصة بالقبلات وهي لقطات قليلة جدا ، لم يهتم فيها المخرج بالاقتراب

الشديد من الافواه وهي تتقابل • وانما كان يكتفي بلقطة عامة أو متوسطة للبطل يضم البطلة اليه ولا نرى تفاصيل القبلة •

ولا شك ان المخرج قد حقق بتلك المعالجة الفنية درجة عالية من التوافق بين الشكل والمضمون استطاع أن يركز فيها على متابعة المشـاعر الداخلية للبطل والبطلة دون ان تجذبه المشاهد الملتهبة بعيدا عن هدفه الاساس كما هو المعهود في معظم الافلام المماثلة •

وبذلك استطاع المخرج يوسف هايفتز ان يجعل من الفيلم نموذجـا يستحق الدراسة لاكثر من جانب • ومنهـا ما حاولنـا ابرازه ويتمثل في المحافظة على روح النص والبساطة في التنفيذ والتوافق بين الشـكل والمضمون • وهو ما جعل الفيلم بحق ـ على حد وصـف صحيفة هيرالـد تريبيون ـ « تشيكوفي بغير حدود • وجيد بغير حدود » •



العذراء والغجري

بين الرواية والفيلم

فيلم روائي طويل بالألوان (٩٦ دقيقة)

انتاج : بريطانيا ١٩٧٠

اخراج : كريستوفر مايلز

سيناريو : آلان بليتر

عن قصة : د. هـ. لورانس

تصوير : روبرت هيوك

موسيقى : باتريك جاورز

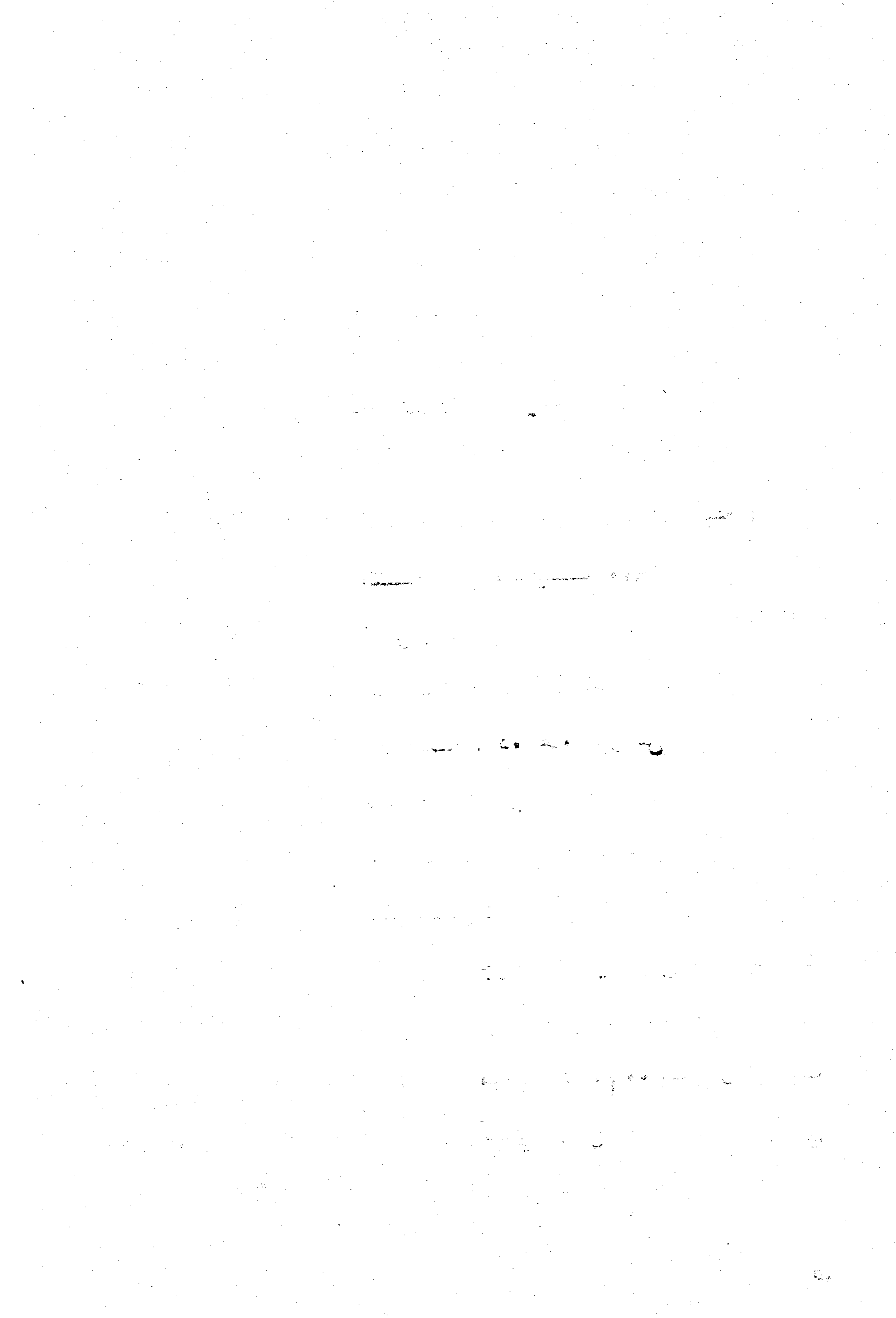
تمثيل :

جوانا شيمكوس .. ايفيت

فرانكو نيرو .. الغجري

موريس دينهام .. القس والد ايفيت

كاي وولش .. العمه سيسي



« العذراء والغجري »*

بين الرواية والفيلم

تدور أحداث العذراء والغجري حول نفس الموضـــوع الأثير لـدى د• هـ• لورانس في قصصه الأخرى • ويتمثل في نقده المرير لما وصـــلت اليه الحياة المدنية من عفن ، وتقديســـــه للحياة في وئام مع الطبيعة وعلى الفطرة • « واذا كان الغجر لا يملكون حمامات فان حياتهم على الأقل خلو من المجاري والهواء طلق متجدد » •

وقد نلمس في وجهة نظر د•هـ• لورانس ما يشوب الانتفاضة الرومانسية من ضيق أفق فيما تتوصل اليه من نتائج هروبية ، وتدعو في النهايـــــة الى حالة من حالات النكوص الحضاري ، لكن لورانس يرتفع على هذا المستوى حين لا يعفي حياة الغجر « العذراء والغجري » من النقد على لسان مســـز ايستوود التي ترفض بشدة حق الغجري في اشتهاء ايفيت •

— « ما أسفله فبأي حق نظر اليك على هذه الصورة ؟ » •

وعندما تسألها ايفيت عن سبب الاعتراض ترد عليها :

— « طبعاً لا •• رجل غجري يجري خلفه نصـف دسـتة من النســـاء القذرات •• طبعاً لا » •

غير ان جرعة النقد للغجري التي لا تزيد عن هذه الحدود لا تقـــارن بنظرة الاعجاب المشبعة في الرواية بالغجر وحياة الغجر من ناحية ايفيت •

وعلى كل حال ، سواء ارتفع لورانس بنقده على المستوى النكوصـي للرومانسية ، أو فشل في الارتفاع عليه فان المقدمات التي استمد منهـــا نتائجه تظل مقدمات صادقة ، وهي أيضا نفس المقدمات الرومانسية • ونعني بها تحليل ما انتهت اليه الحضارة الغربية من كذب ونفاق وادعاء وسـطحية

---

* نشرة نادي السينما بالقاهرة ـ الموسم الخامس ١٩٧٢/٧١ ـ العدد ٢

وقيود مفتعلة كفيلة بان تخنق نبض الحياة ، وتؤدي الى جفافها ، والموت في النهاية أو ما هو في عداد ذلك ٠

وما يجب أن نؤكده ان ثورة لورانس ثورة من أجل الحياة ٠ وقد كان قاسيا كما يجب ، وكان واضحا في تشريحه لكل ما هو ضد الحياة أو يعوق موكبها ٠ أما عن الحياة الاخرى ، الحياة الجديدة التي يراها فهي بحثه الدائب وبحث كل الفنانين وبحثنا جميعا الذي لا ينتهي ٠ ولا يمكن أن ينتهي الا اذا رفضنا جدلية الحياة ٠ أي الحياة نفسها ٠ واذا كان لا بد لنا أن نسأل أحداً عن الحياة الجديدة التي يريدها فعلينا أن نسأل الفيلسوف أما الفنان فيكفي أن يكشف لنا بميزان حساسيته الدقيق عن المسالب التي يجب أن نتخلص منها « وان من يعرف لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » كما يقول عامر وجدي في « ميرامار » نجيب محفوظ ٠

وفي « العذراء والغجري » يقدم لنا د٠ هـ٠ لورانس بيئة نموذجية لتصويب سهامه القاتلة تتمثل في أبرشية داخل قرية من قرى انجلترا التي تكتم أنفاسها التقاليد البالية ٠ والشخصيات الاساسية التي تتحرك داخل هذه البيئة قسيس وأمه العجوز المتسلطة واخته العانس ٠ وفي مقابل هذه البيئة التي يستهلك تشريحها معظم أجزاء الرواية نجد على الجانب الآخر عند أطراف القرية عالم الغجر من ناحية وعالم أسرة ايستوود من ناحية أخرى كنقيضين لعالم الابرشية ٠

ومن الواضح ان د٠هـ٠ لورانس يقدم لنا عالمي الغجر وأسرة ايستوود على نفس المستوى من الحب والاحترام تقريبا ٠ وان كان لا يرفع التناقض بينهما ٠ فعالم الغجري يمثل الفطرة قبل أن تلوثها شوائب المدنية ٠ وعالم ايستوود يمثل المدنية خالصة من شوائبها ٠ وايفيت ابنة القس الشابة هي التي تتعرف من خلالها على العوالم الثلاثة : عالم الابرشية وعالم الغجري ٠ وعالم أسرة ايستوود ٠

واذا كان من حق السينما أن تستمد من قصة لورانس « العذراء والغجري » موضوعا لاحد أفلامها ، فمن حقنا أن نقارن بين الفيلم والاصل. ولا نقف عند النظر الى الفيلم باعتباره عملا فنيا مستقلا . ذلك ان فنان الفيلم حين يختار قصة أدبية لفيلمه ويحتفظ باسمها واسم كاتبها . لا يقتصر في عمله هذا على مجرد تقديم فيلم سينمائي فقط وبالتالي يحق له أن يطالبنا بتقييم عمله داخل نطاق فن السينما فقط ، وانما هو يتجاوز ذلك الى المشاركة في خلق الوجدان الانساني الموحد بين قاريء الرواية ومشاهد الفيلم . ويتوقف ذلك بالطبع على قدر اماتته في ترجمة الرواية . وكلما كان الفيلم أقرب في مضمونه ومغزاه من الرواية كلما ساعد على خلق المشاعر المشتركة بين القاريء والمشاهد . أما الفيلم الذي يبتعد عن أصله ـ باسم الحرية ـ فانه يحطم تلك الصلة السابقة التي تسعى الفنون عموما الى خلقها بين البشر . وكيف يمكن ان نجد لغة مشتركة بين الذين يقرأون والذين يشاهدون اذا كان ما يقرأونه غير ما يشاهدونه وان حمل نفس الاسم . بل ان الفيلم في هذه الحالة الاخيرة الذي يبتعد عن القصة التي يحمل اسمها واسم كاتبها يقوم بعملية تضليل من هذه الناحية مهما ارتفع مستواه السينمائي . وقد ينتهي هذا التضليل الى عكس ما يبغيه الفيلم وما يبغيه الفن نفسه . ومن هذه الناحية تأتي مشروعية المقارنة الدائمة بين الفيلم وأصله الادبي ان كان مأخوذا عن عمل أدبي سابق .

ويمكن أن نقارن بين الفيلم والرواية من ثلاث نواحٍ : السياق السردي ، والشخصيات ، والمغزى . ومن هذه المقارنة الثلاثية الجوانب نستطيع أن نرى الى أي مدى التزم الفيلم بالرواية . ومما يجدر الاشارة اليه ـ ابتداء ـ ان هذا الالتزام لا يعني بأي حال من الاحوال معنى المطابقة فلكل وسط من الرواية والفيلم أداته التعبيرية الخاصة ولكل أداة حدودها في التعبير التي قد تتفق في بعضها مع غيرها ولكنها لا بد وان تختلف عنها

في البعض الآخر • واذا كانت الكلمة في الرواية تصل الى مستوى من التجريد لا تسمح به الصورة في الفيلم • فالصورة في الفيلم تصل الى مستوى من التجسيد للحدث بما لا تسمح به الكلمة في الرواية •

والواقع ان هناك صعوبات كثيرة تعترض كل من يحاول ترجمة الرواية الى فيلم ولابد أن نضع هذه الصعوبات في اعتبارنا ونحن نقيم مثل هذه الافلام حتى لا نقلل من قيمة الجهد الذي يبذله أصحابها • ولابد ان نكون على علم بما يمكن نقله عن الرواية وما لا يمكن نقله عنها بحكم الاختلافات العديدة القائمة بين الوسطين •

ولنأخذ مثلا ـ عن قصة العذراء والغجري ـ العبارة التالية : « لم تكن الأم كما تبدو روحا دافئة كريمة • كلا ، بل هكذا كانت تبدو فحسب في مكر ودهاء » • فالرواية تصل الى تحليل شخصية الأم بهذه الصيغة المركزة مستعينة في ذلك بمجموعة من الصفات المجردة مثل الروح الدافئة والكرم اللذين تتظاهر بهما الأم في مقابل المكر والدهاء اللذين يمثلان حقيقتها • أما الصورة في الفيلم فانها لا تستطيع أن تصل الى هذا التحليل دون أن تحول هذه الصفات المجردة الى أحداث مرئية بالصورة • واذا كانت هذه الشخصية في القصة شخصية ثانوية فان ترجمة هذه الصفات يستغرق من الوقت أكثر مما يحتمل زمن الفيلم المحدود • ولذلك فانه يفضل في هذه الحالة الاقتصار على ترجمة أهم الصفات بما يحفظ للشخصية في الفيلم أثرها العام الموجود في الرواية • وهو ما تم بالفعل في فيلم « العذراء والغجري » حيث احتفظ لها بمشاعر النفور من جانب المشاهد •

أما عبارة مثل (وفجأة تمثلت لعيني ايفيت ـ وهي تنظر حولها ـ قوة العزم الصلبة التي لا تكل من فرض السيطرة ممثلة في جدتها العجوز التي تتظاهر بالامومة) فيستحيل على الفيلم ترجمتها حيث لا يمكنه التعبير عن الشعور الداخلي تعبيرا مباشرا وعليه أن يبحث عن معادلات خارجية ظاهرة

تقرب الينا فهم ما يجري في الباطن دون أن تصل الى هذا الباطن أبدا •

وكذلك الحال بالنسبة لعبارة مثل « فان جو الغرفة كان لا يتجدد مطلقا حتى خيل لها انها تفوح برائحة الجدة » • فحدود الصورة تحول بينها وبين التعبير المباشر عما يجري داخل الخيال من ناحية كما ان حاسة الشم اللازمة للاحساس بالرائحة اذا كان هناك رائحة مادية بالفعل ليست من الحواس التي يتعامل معها الفيلم •

كما يصعب على الفيلم ترجمة التعبيرات الخاصة بالتكرار والتواتر • فمن السهل أن نجد في الرواية عبارة مثل « فانها لم تفتأ تدعى الى حفلات الرقص ويجيئها الاصدقاء بسياراتهم فترافقهم الى المدينة » • ولكن كم من المشاهد يحتاجه الفيلم لترجمة هذه العبارة ؟

ولسنا بصدد حصر كل الصعوبات التي يواجهها الفيلم عند ترجمة اللغة الأدبية أو حصر الاختلافات بين اللغة الادبية ولغة الفيلم ، وهي اختلافات عديدة • ولكن يكفينا هذه الأمثلة ــ وكلها مأخوذة عن قصة « العذراء والغجري » ــ ليتبين لنا نوعية هذه الاختلافات الى حد ما •

واذا علمنا ان د• هـ• لورانس ــ في العذراء والغجري ــ يعتمد كثيرا بل في الغالب الاعم على مثل هذه الاساليب الاجمالية والمجردة والتحليلات للمشاعر الداخلية في بناء قصته أكثر مما يعتمد على الاحداث الظاهرة ، أدركنا على الفور مدى صعوبة ترجمة مثل هذه القصة • وان كانت هذه الصعوبة ــ في رأيي ــ لا تحول بين الفيلم والمحافظة على مغزى الرواية وأبعاد شخصياتها •

وقد استدعى البناء الدرامي للفيلم اسقاط الفصل الاول من الرواية الخاص بذكر هروب زوجة القس مع عشيقها وأثر ذلك الهروب على طفليها ايفيت ولوسيل وعلى بقية أعضاء الاسرة وعلاقاتهم ببعضهم • وبدأ الفيلم مع بداية أحداث الفصل الثاني ، بعودة ايفيت ولوسيل الى بيت الاسرة في سن

الشباب بعد نهاية دراستهما •

ومما حذفه الفيلم أيضا زيارة الاصدقاء للاسرة واستئثار الجـــــدة بمركز اهتمامهم في الفصل الثاني • ومن الفصل الثامن حذف الجزء الخاص باللقاء الحاد بين الاب وابنته ايفيت حول اسرة ايستوود وما يكشفه هـــذا اللقاء من جبن الاب وعدم ايمانه بابنته • وان استوعب الفيلم هذا اللقـــاء بصورة أخرى في مكان آخر •

وعمل سيناريست الفيلم على تقديم وتأخير بعض الاحداث مثل تأخـير الحديث بين الاختين حول موقفهما من الحب والرجال وذكر اعجاب أحـــد الاصدقاء من الشباب بايفيت ورفض ايفيت له • وهو الحديث الذي يـدور بينهما وهما في طريق عودتهما الى الاسرة في بداية احداث الفصـــل الثاني ، فنجده يتأخر في الفيلم الى مشهد تال بين الاختين في حجرة نومهما • والحديث سواء في الرواية أو الفيلم يمهد دراميا لرفض ايفيت طلب « ليو » ليدها فيما بعد ، بالاضافة الى انه يحدد لنا شخصيتها •

وبدلا من نزول ايفيت وبقية الاصدقاء من سيارة ليو في الطريق لمشاهدة الغزلان كما في الرواية نجدهم ــ في الفيلم ــ ينزلون لمشاهدة العمال الذيـن يصلحون الخزان المقام على النهر • واصرار ايفيت على التوقف للفرجـــة على الغزلان يربطها بالطبيعة ويؤكد علاقتها الحميمة بها • أما نزولهم لمشاهـــدة اصلاح الخزان في الفيلم فانه يمهد دراميا للحـــدث الختامي في نهاية الفيلم حيث ينفجر الخزان ويؤدي اندفاع المياه الى موت الجدة واللقاء الجســـدي بين ايفيت والغجري كما هو واضح من تتابع المشاهد السابقة •

وفي الرواية نجد الاب يخبر ابنته ايفيت بما وصله عن علاقتها بأســرة ايستوود ويأمرها بقطع علاقتها بها • أما في الفيلم فنرى مسز ايســـتوود وعشيقها في مواجهة الاب عندما يقبلان لحضور الحفل الخيري للكنيســـة الذي نظمته ايفيت • ولكن الاب يرفض حضورهما ، فتترك مسز ايستوود

نصيبها في التبرع وتخرج • ويفجر هذا اللقاء الصـــدام بين ايفيت والاب حول تقييم أسرة ايستوود وعلاقة ايفيت بها •

واذا كانت العمة في الفيلم هي التي تكتشف استيلاء ايفيت على بعض أموال حصيلة التبرعات فنحن لا نحتاج الى هذا الاكتشاف في الفيلم بعـــد أن رأينا ايفيت وهي تفتح الحصالة وكان لابد من الانتقال بعد ذلك مباشرة الى أثر هذه الحادثة •

كما عمل الفيلم على تركيز المشهد الاخير • وهو المشهد الذي يسـتغرق الفصل الاخير بأكمله في الرواية ويصف لنا وصول الخـــدم والشرطي الى المنزل بعد انحسار الفيضان • ومفاجأة الشرطي بوجود ايفيت نائمة وقـــد تجردت من ثيابها • ثم يأتي والدها ، وترتدي ايفيت ملابســـها وتهبط عن طريق السلم الممتد من الخارج الى النافذة • وغير ذلك من التفاصـــيل الى جانب تصوير ما يدور في ذهن ايفيت عن الغجـــري واختفائه من المكان • وتواصل الرواية سردها بعد العثور على ايفيت حيث يفكر الجميع في البحث عن الغجري لتقديم الشكر له على انقاذها • ولا يجدونه • وأخيرا تتلقى ايفيت من الغجري رسالة • فان كل هذه الاحداث لم يكن ليحتملها الفيـــلم فـــي نهايته • وقد أصاب حينما اكتفى منها بمشهد قصير لقدوم سيارة بالاهل الى البيت وهبوط ايفيت اليهم مباشرة •

وكل هذه التغييرات في السياق تغييرات مشروعة لانها لا تفسد المعنى وتعمل من ناحية أخرى على الاحكام الدرامي للفيـــلم • ولا يمكن أن تتم ترجمة رواية الى فيلم دون أحداث تغييرات مماثلة •

ومن هذه المقارنة بين الرواية وبناء الفيلم لسياق الاحـــداث يمكننا ان نخلص الى ان الفيلم حافظ من ناحية الهيكل العام على جو الرواية ومعظـــم أحداثها وعلاقات الشخصيات ببعضها • ولكننا لو تأملنا هـــذه العـــلاقات وتأملنا تحليل الشخصيات بدقة داخل المشاهد ، نجد انه حاد في تصـــوير

بعضها عما كانت عليه في الرواية • كما اختلف عن الرواية في نسبة تأكيده لبعض الجوانب ومدى ابرازها •

لقد نجح الفيلم في تأكيد نظافة الحياة داخل أسرة ايستوود القائمة على الصراحة المطلقة ، حتى ان مسز ايستوود تصارح ايفيت بعلاقتها بعشيقها وزوجها السابق وابنائها من أول لقاء بينهما دون تحفظ • وداخل البيت يقضيان حياتهما في تعاون وحب ورقص • ويواصلان خارجه حياتهما السعيدة في مرح لا تغله القيود • ونكاد نلمس في كل تصرفاتهما روح التحرر والانطلاق • وهما يقدمان بالفعل صورة نموذجية للتمتع بالحياة دون القيود البالية التي يرفضها النفاق الاجتماعي وتفرضها العقول الجامدة •

ويرفع الفيلم من قيمة مسز ايستوود عندما تذهب الى الحفلة الخيرية ويرفض الاب دخولها فتدفع نصيبها في التبرع وتخرج رافعة الرأس تسمو بقلبها الكبير على القسيس نفسه • وقد دبر الفيلم هذا اللقاء بينهما ولم يكن موجودا في الرواية ولكنه يعمق نفس الاثر الذي تقصده • وتزداد قيمة مسز ايستوود ارتفاعا عندما تعتذر ايفيت عن تصرف والدها فترد عليها مسز ايستوود بما يكشف عن سعة الافق ورحابة الصدر حينما تلتمس لتصرفه ما يبرره دون أن تحمل له حقدا أو كراهية •

أما حياة الغجر التي تحلم بها ايفيت « لم يسعها الا أن ترند في فراشها وتتمنى لو كانت غجرية تعيش في مجتمع أو قافلة » فان عرضها في الفيلم لم يصل الى مستوى جاذبية عرضها في الرواية التي تحاول أن تقدمها لنا كنموذج آخر للحياة الصحية ، في مقابل الحياة الخانقة داخل الابرشيات والكنائس « أما في الابرشية فان الهواء لا يتجدد مطلقا بل يظل راكدا حتى في نفوس الناس الى ان يعفن » • ولا يبدو في حياة الغجر بالفيلم ما يغري بالتمثل بها • وكل ما نراه منها عربة تضيق بمحتوياتها القديمة وسط أرض خلاء تتناثر فيها بعض النفايات ، ونساء قذرات وطعام بدائي لا يغري بالاقتراب منها •

كما ان شخصية الغجري لم تكن على نفس المستوى من القوة التي لها في الرواية ولا نكاد نلمس لنظرته هذه الصدمة التي تصفها الرواية « وما ان التقت عينا ايفيت بعينيه السوداوين وهلة قصيرة وهما تتفرسان هنا وهناك بنظرة وقحة غير عابئة بالناس حتى اشتعلت النار في صدرها » • ولم يحافظ الفيلم حتى على مظهره الخارجي مثل لون العينين السوداوين والشارب الاسود الرفيع ، ونظافته ، واناقته البالغة « كان الرجل أنيقا يكاد يبدو خليعا » ، ذلك ان عينيه الزرقاوين في الفيلم وشعره الكث وملابسه المهدلة تجعل منه شخصا آخر •

أما عن شخصيات أسرة ايفيت فقد نجح الفيلم في رسم شخصياتها الثانوية على وجه الخصوص • فاحتفظ بشعورنا بالنفور من الجدة الذي يثيره فينا أول لقاء لنا بها على المائدة وهي تأكل بنهم وتتجشأ • ويصل هذا النفور الى قمته عندما تعرض بأم ايفيت ثم تتراجع بدافع الجبن ، وتحرف كلامها أمام الاب • وان نزع عنها الفيلم سطوتها التي تفرضها على أعضاء الاسرة في الرواية •

والعمة هي الشخصية النقيضة لشخصية ايفيت على طول الخط • واذا كانت ايفيت نموذج الحياة التي تتفتح رافعة عن كاهلها القيود البالية التي يفرضها النفاق الاجتماعي ، فالعمة هي نموذج الحياة التي تخبو تحت ثقل التمسك بالتظاهرات الاخلاقية • وطبيعي أن يدب الصراع بينهما ، وان تمثل العمة العانس قوة ضاغطة على ايفيت الى جانب الجدة والاب • وقد حرص الفيلم بهذا الصراع بأول نظرة للعمة الى ايفيت في مشهد الاستقبال في البداية ؟ وقد ظهرت النظرة في لقطة قريبة لوجه العمة • نظرة حاقدة غريبة لا يبررها سوى ان العمة على حد وصف الرواية لها « لم تفتأ تنخر في نفسها دودة داخلية » •

ويظهر أثر هذه الدودة وهي تعترض على فستان ايفيت الجديد • كما يظهر في اعتراضها على الحفل الذي تنظمه ايفيت لجمع التبرعات • وتحاول

العمة دائما اخفاء حقيقة دوافعها الشريرة برداء الدين ومراعـــاة التقاليد .
وعندما تستولي ايفيت على جزء من نقود الحصالة ؟ يجد حقد العمة الاســود فرصته لينفث سمه الزعاف الذي لا تقوى العمة على ضـــبطه ، فتقتحم على ايفيت ولوسيل مخدعهما فجأة وتصب على ايفيت لعناتها الساحقة وتحاول ان تمزقها بلسانها حتى تشفي غلتها .

— أيتها السارقة الكذوب .. أيتها الانانية المتوحشة .. أيتها المنـافقـــة الصـــغيرة .

أما العم فريد الذي نراه يعزف الاورغن في الكنيسة ، وتصفه الروايـة بأنه « كان يعيش في دناءة لنفسه فحسب » فقد ترجم الفيلم هذا الوصـــف الى مشهد قصير من وجهة نظر ايفيت وهي تمر على محطة الاتوبيس بدرجاتها فترى العم يغازل السيدة الغريبة .

ويمكننا القول بأن الفيلم وفق الى حد كبير في عرض شـخصية ايفيت الشابة التي تهفو الى التحرر والانطلاق ولكن يشوبها شيء من الانقبـــاض الحزين « كانت تبدو دائما وكأنها منومة تنويما مغناطيسيا فلم تشـــعر قط بالحرية لتكتمل لها بهجتها ، بل ثمة ضيق لا يطاق كان يعتمل في نفسها » .

وقد أبرز لنا الفيلم ضيقها بالقرية من البداية وهي في طريق عودتها الى أسرتها بعد هبوطها من القطار حيث نلحظ معها سكون الموت المخيم على طرق القرية وبيوتها الحالكة . ومع أول لقاء لها بالاسرة حول المائدة نلمس صراعها المقبل معهم حيث يمثلون عالما آخر غير عالمها حتى في طريقة أكلهم . ويحتـدم هذا الصراع تدريجيا بينها وبينهم على نحو ما بيناه مع الجدة والعمة .

واقنعنا الفيلم باعجاب ايفيت بأسرة ايســـــتوود . أما عن اعجابهـــا بالغجري وحياة الغجر فقد فشل الفيلم في تصوير مشاعرها نحوهما ، رغـــم الحاح الرواية على ربط ايفيت بالطبيعة وتمجيدها لحياة الفطرة .

ويبدو ان حب د• هـ• لورانس للطبيعة واندماج ابطاله بها ، لم ينجح فيلم من الافلام المأخوذة عن قصصه في تصويرهما قدر نجاح فيلم « نساء عاشقات » الذي سبق أن رأيناه بنادي السينما • ولو قارنا بينه وبين « العذراء والغجري » من هذه الناحية ، يبدو الفيلم الاخير الى جانبه باهتا للغاية ، سواء في تصويره للطبيعة أو في تجسيم علاقة البطلة بها •

وتحتل علاقة ايفيت بوالدها راعي الكنيسة أهمية خاصة في الرواية ، حيث يمثل الأب مع الغجري ومستر ايستوود ثالوث الاقطاب التي تتجاذب ايفيت الى عوالمها المتباينة • ويمثل مع العمة والجدة ـ من ناحية أخرى ـ ثالوث القوى الضاغطة على أنفاسها • ولكن الفيلم لم يستطع أن يحكم الصراع بينها وبينه كما هو عليه في الرواية بسبب اهماله عمدا لبعض جوانب شخصية الأب •

ويبرز الصراع الحقيقي ـ في الرواية ـ بين الأب وايفيت عندما يؤنبها على استيلائها على بعض نقود الحصانة كاشفا عن شراسته وبهيميته على حد أوصاف الرواية له التي نقتطف منها ما يلي :

● « •• اذ غضب القس وبدا شرسا مكشرا عن أنيابه •• واكتسى وجهه بابتسامة ساخرة صفراء •• »

● « فقال لها في سخرية بهيمية باردة »

● « •• كشف القس عن قلب دنيء خاو من الايمان الدافيء والضجر بالحياة • فقد تجرد تماما من كل ايمان بأبنته » •

ولكن الفيلم يتحاشى هذا الجانب المظلم من شخصية الأب ويكتفي بابراز جانبه الدنيوي الساخر حيث يقول لابنته دون تأنيب منه تقريبا :ـ

ـ آه حسنا • عليك أن تردي المبلغ يا بنيتي ، وسأمدك به خصما من مرتبك ولكن سأتقاضى منك فائدة شهرية قدرها ٤٪ فان الشيطان يجب ان يدفع فائدة ديونه •

ولا يترك د. هـ. لورانس فرصة للكشف عن انحطاط مشـــاعر الأب وابراز تناقض تصرفاته الظاهرة مع حقيقة دوافعه الداخلية فعندما يمنح الاب ابنته جنيهاً يقول عنه لورانس :

- « كان القس يجود دائماً بماله ـ ولكنه خيل له انه يبذله المال يمكنـــه بصفة مطلقة أن يدعي الكرم . في حين انه كان يستغل ماله بل عطاءه في احكام قبضته عليها » .

وهكذا يكشف لنا لورانس عن نوايا الاب الخبيثة التي تبدو في الظاهر كرما . ولكن الفيلم يكتفي بابراز الحدث الظاهر بمنح القس الجنيه لحساب ابنته ، دون ان ينفذ الى حقيقة دوافعه الباطنة . ولا شك ان ذلك من شـــأنه اختلاف تقويمنا لشخصية الاب في الفيلم عنه في الرواية .

ويصل صدام الاب مع ايفيت الى قمته حول موضوع أسرة ايستوود. ويكشف هذا الصراع كما يكشف غيره عن حقيقته . وعنه يقول لورانس واصفا مشاعره في هذا الموقف .

- « كان يحس بالخوف في احدى زوايا نفسه . فهو جبان بالفطرة » . كما يقول عنه :

- « كان عاجزا أمام خواطره التي لشد ما كانت وضيعة » .

والقس يرتعد أمام براءة ايفيت التي تدافع عن ايستوود « كانت تصده في براءتها من بساطة غير عابئة وتشيع في نفسه المزيد من الذعـــر » . حتى يصل الذعر به الى ان يهددها بالقتل . وهكذا يصل القس الى الحضيض .

وينهي د. هـ. لورانس هذا الموقف بينهما بنظرة احتقار من ايفيت الى الاب ترتسم في عينيها على الرغم منها دون ان تعي ذلك . هـــذا الاحتقـــار الذي « يسقط في النهاية حول عنقه كطوق العبد » .

ولكن الفيلم لا يصل بهذا الصراع الى هذه النهايـــة التي تدين الاب

وتفضحه بلا رحمة • وانما يخفف من حدته الى الحد الذي يفقده معناه عند د• هـ• لورانس •

ويبدو ان الفيلم قد تعمد ان يرفع عن القس اتهامات د•هـ• لورانس القاسية حتى يحصل على جواز المرور الى الناس دون ان يصدمهم أو تحـول بينه وبينهم سلطة الرقابة • ولكنه حاد بذلك عن غاية كاتب القصة الاصليـة الذي أراد أن يفضح هذه الحياة • حياة النفاق ، التي يمثل الاب رأسها •• وان دل ذلك على شيء فانما يدل على ان سينما الثلث الاخـــير من القرن العشرين لم تصل بعد من الشجاعة لما وصلت اليه رواية أوائل هذا القرن • وان الفيلم بدافع الاهداف التجارية ضحى بتحقيق الهدف الفني له • كما استبدل الرغبة المخلصة في الدفاع عن الحياة الحقيقية بتملق مشاعر الجماهير واسترضاء السلطة • فسلك بذلك نفس المسلك الذي يحاربه لورانس في روايته •

وهكذا نجد ان فيلم « العذراء والغجري » وان وفق في ترجمة معظم الاحداث ومعظم الشخصيات الا انه حاد عن الرواية في بعضها وعلى الاخص بالنسبة لواحد من أهم شخصياتها • ومن ثم فلا يمكننا ان نقول انه كـــان صادقا في ترجمة لورانس كل الصدق • كما لا يمكننا أن ننفي انـه قـــدم لنا شيئا منه •

واذا نظرنا الى الفيلم بغض النظر عن ارتباطه بالرواية ، يمكننا القـول اجمالا بأن مخرجه استطاع أن يقدم لنا فيلما من الافلام المتقنة التي تدل على تمكن صاحبها من حرفته • وان كان هذا الفيلم أول الافلام الطويلة لمخرجه كريستوفر مايلز •

وأول ما يمكن الاشارة اليه من الفيلم ، السيناريو المحكم كما تبين لنا من خلال مناقشتنا للبناء الفيلمي لسياق الاحداث • فقد نجح في التمهيد للاحداث المتوالية ، وربطها ببعضها في تسلسل يؤدي فيه المشهد الى الآخـر

دون تعثر حتى النهاية التي تصل بالاحداث الى ذروتها •

وقد حافظ المخرج في تنفيذه للسيناريو على ايقاع هذه الاحداث ، فكانت قطعات المونتاج هينة بطيئة في البداية توافق العصر وشعور الهدوء والجمود والملل المطلوب • ولم يلجأ المخرج الى اللقطات القريبة المتسرعة بشكل واضح ملحوظ الا في المشهد الاخير ليضاعف من حدة الانفعال •

ولسنا في حاجة لاعادة النظر في بناء الشخصيات لندرك مدى تماسكها في حد ذاتها وتحقيقها ـ الى حد كبير ـ للأثر المطلوب منها ، فيما عدا شخصية الاب التي بدت لينة لا تخلق صراعا حادا •

أما بخصوص اختيار الممثلين فقد وفق المخرج في اختيارهم ، وقام كل منهم بدوره المرسوم على مستوى مقنع • فيما عدا الغُجري الذي لم يكن على مستوى الجاذبية المطلوب ـ في رأيي ـ لاثارة أحلام عذرائنا المراهقة •

وحافظ الفيلم على احساسنا بزمن الاحداث التي تجري في أوائل العشرين ، من خلال الاختيار الدقيق لمودة ملابس النساء وملابس الرجال وموديل السيارة بل وشكل القطار أيضا الذي يبدأ به الفيلم والادوات المستخدمة مثل الفونوغراف أو اداة فرد المفارش •

ونجح الفيلم في استخدام الاضاءة والالوان القاتمة لمنازل القرية وداخل منزل أسرة ايفيت في مقابل استخدام الاضاءة الساطعة داخل بيت أسرة ايستوود والالوان الفاتحة للتعبير عن حلم ايفيت بلقائها مع الغجري •

ومما يجدر الاشارة اليه الاستخدام الواعي للموسيقى دون اسراف مزعج بقصد التأثير العاطفي على المتفرج ، وهي حيلة رخيصة تلجأ اليها معظم الافلام •

وأود ان الفت النظر على وجه الخصوص الى الذكاء في اختيار آلة الترومبيت كآلة أساسية في الجملة « الموتيفة » الموسيقية المستخدمة ، لما لصوت هذه الآلة من ارتباط بمعنى الرغبة في الانطلاق والتحرر وقد وضع

لها باتريك جاوزر اللحن المناسب • وهي آلة ذات صوت صريح وقوي يلائم صراحة ايفيت وقوتها كما يلائم الجو العام لموضوع الفيلم •

وفي المشهد الاخير يحشد المخرج كل امكانياته انسينمائية ليقدم لنا مشهدا مثيرا يتظافر على ابداعه المونتاج بقطعاته انسريعة • والكاميرا باللقطات القريبة التي تتصاعد بمشهد العناق الى مستوى التجريد • والمؤثرات الصوتية الفعالة لاندفاع المياه • واللون الاحمر الفاتح مع العناق الجسدي للعذراء والغجري • والالوان الزاهية مع اللقطات التي تسترجع فيها ايفيت حلمها بالغجري •

وقد جمع المشهد بين مستويات ثلاثة من المناظر ، وهي : مناظر العناق، ومناظر الفيضان ، ومناظر الحلم • وعمل المونتاج على تداخل هذه المستويات ببعضها ليجعل من المشهد كله شبه لوحة تأثيرية بالسينما ، تصل بالفيلم الى ذروته •

ومما يضاف لحساب المخرج قدرته الراسخة على استخدام التعبير الرمزي الموحي دون اقحام • وهو تعبير يشيع من أول الفيلم الى آخره • ونجده بالصورة كما نجده بالحوار ونجده في الاحداث • ويمكن أن نلمسه في استخدامه لعدد من العناصر مثل : « اللون ـ النار ـ الماء ـ النافذة » •

فاللون الاحمر هو لون الفستان الذي تختاره ايفيت لحضور حفل عيد ميلاد « ليو » (في الرواية الاصلية لون الفستان أزرق) وهو لون البقع التي تضعها مسز ايستوود على لوحتها أثناء انشغالها بالرسم وهي تعترض على وجود علاقة بين الغجري وايفيت • واللون الاحمر هو الوحيد في مشهد العناق الاخير • ودلالة اختيار هذا اللون ومدى ارتباطها بثورة البطلة الداخلية واضحة •

والنار في المدفأة الوحيدة بالبيت تستأثر بها الجدة وحولها يجتمع بقية أفراد الاسرة • ولكن النار هنا نار محبوسة مختنقة تعبر عن الانانية والتملك

الخاص • أما النار في مخيم الغجـــري فهي « النار للجميع » كما يأتي على لسانه بالتحديد ، وهو لا يمانع من اقتحام أسرة ايستوود عليه للتدفئـة على ناره المشتعلة في الهواء الطلق • والجانب الذي تمتد فيه المدخنة ، مدخنـة النار هو الجانب القوي من البيت الذي يحتميان به في النهاية عندما يدهـم الفيضان البيت وتقع بعض أجزائه ويبقى هذا الجانب متينا • وفي نهـايـة الفيلم لقطة قريبة لرماد ترتفع منه سحابات دخانه الاخيرة • وهي آخر لقطة في الفيلم وتلخص كل موضوعه • وهي على المستوى الواقعي تقول لنـا ان الغجر رحلوا من هذا المكان أما عن المستوى الايحائي فالعلاقة محسوسـة ـ وان كانت ليست حسابية ـ بينها وبين الاحداث السابقة لها مباشرة مثـل اللقاء الجنسي بين ايفيت والغجري • ورحيل ايفيت مع أسـرة ايستوود في عربتهم • كما انها تعتبر المعادل الصوري (من صورة) لنهاية الثورة النفسية التي اثارتها ايفيت بوجودها في هذا المكان •

أما عن الماء فنحن نمر به بهبوط مجموعة الشباب للفرجة على العمـال الذين يعملون في الخزان ويدور بينهم حوار حول كمية الماء المخزونة لتأكيد دورها التالي في نهاية الفيلم •• الفيضان • والمقابلة بين الفيضـــان الذي يجتاح في طريقه كل شيء وبين ثورة ايفيت النفسية واضحة • وبســـبب الفيضان تموت الجدة ، وينهار البيت • والمقابلة بين انهيـــار البيت وموت الجدة وانهيار التقاليد التي يمثلانها مقابلة واضحة •

وعندما تذهب ايفيت الى الغجري فانه يدعوها لغسل يدها بالماء داخل العربة وعندما يدخلان العربة يغلق الغجري خلفهما الباب وتصبح الدعـوة لاستخدام المياه دعوة للارتواء الجســـدي ، ولكنها لا تتم ، الا على أثر الفيضان فيما بعد الذي هو مياه مندفعة •

ومما يجدر الاشارة اليه ان معظم العلاقات الرمزية في الفيلم مستمدة من الرواية • وان عمل الفيلم على تنميتها وعلى الاخص بالنسبة لاســتخدام النافذة • فالنافذة في الرواية لها دورها الواضح • تفتحها ايفيت لتســمح

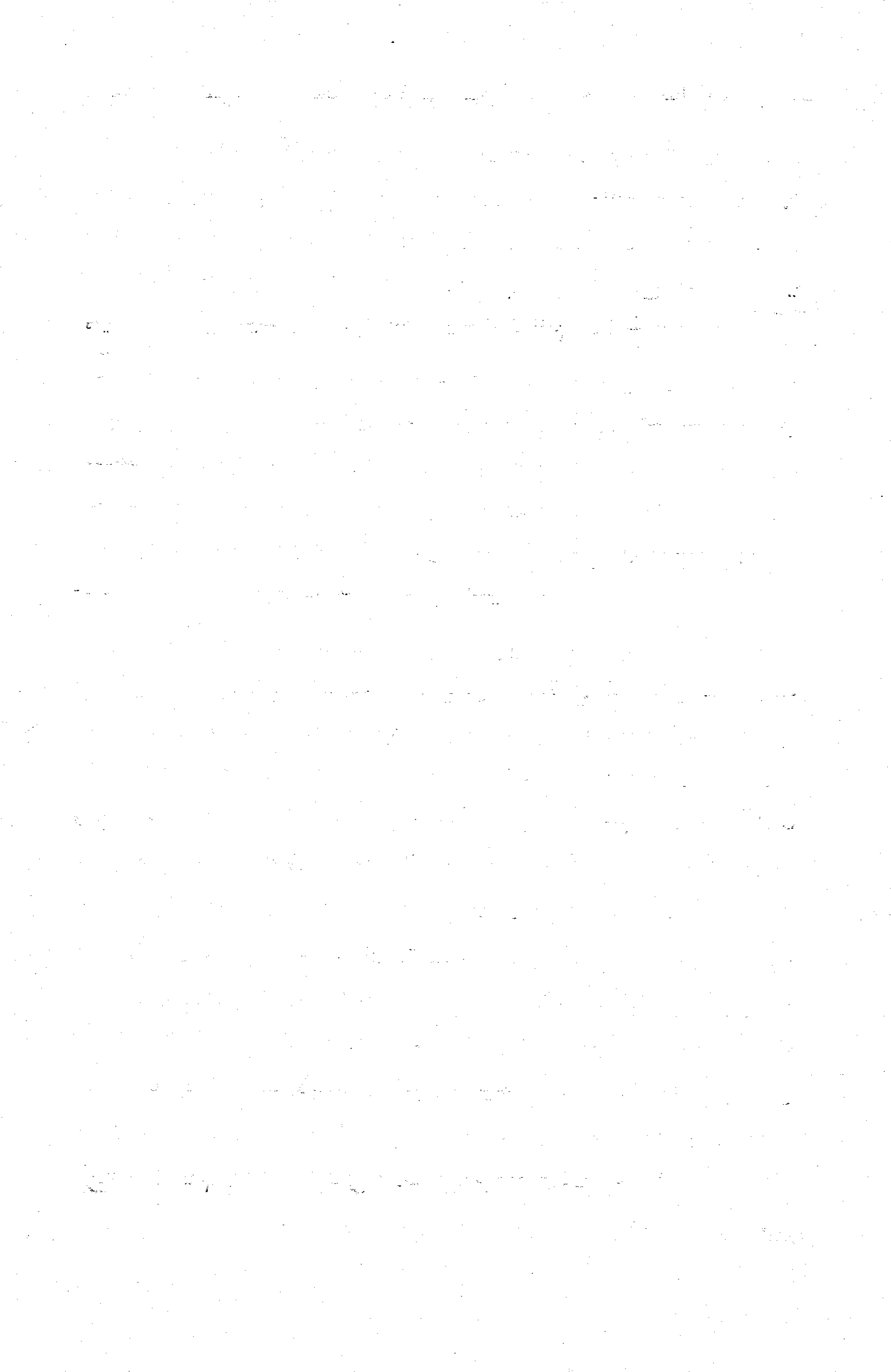
بنسمة هواء تطرد بها رائحة الجدة من المكان .

وتزيين نافذة الكنيسة بالزجاج المعشق هو مشروع العمة سيسي ومن أجله تفكر ايفيت في اخراج حفلة لجمع التبرعات . ونافذة الكنيسة بالنسبة للعمة نصب تذكاري لشهداء الكنيسة وبالنسبة لايفيت فرصة لقدر من التحرر والقضاء على الملل . والنافذة أيضا هي التي تخرج منها ايفيت في نهاية الفيلم من البيت بعد ان هدمه الفيضان وحطم درجات سلمه .

وقد احتفظ الفيلم بهذه الاحداث الخاصة بالنافذة في الرواية واحتفظ لها بكل أبعادها . واضاف عليها ذلك الاستخدام المتكرر بصفة دائمة في النصف الاول من الفيلم لاشراف ايفيت على العالم الخارجي من خلف قضبان النافذة . وقد تكرر ظهور القضبان في عدد غير قليل من اللقطات في بداية الفيلم بحيث أصبح تعبيرها صارخا عن اختناق الحياة داخل هذا البيت . خاصة وأنه أحد التعبيرات المستهلكة في السينما .

ولاحظ انه عندما بدأ الاب حديثه الهجومي مع ايفيت على أسرة ايستوود المتحررة ، بدأ المشهد بالاب يغلق النافذة في لقطة متوسطة تمهد دراميا للحالة النفسية المقبلة . لعبة الفأر في المصيدة . ونحن نعلم انه من خلال النافذة ترى ايفيت الغجري قادما الى بيتهم لاول مرة . ومن خلالها ومن خلف القضبان تراقب العمة بعين حاقدة مجموعة الشباب وهم ينطلقون بالسيارة في الهواء الطلق . ومن خلال النافذة أيضا تطل ايفيت داخل عربة الغجري في احدى المرات فتجده يمارس الجنس مع احدى الفتيات .

وبذلك جعل المخرج من النافذة شخصية من شخصيات الفيلم الاساسية عرف كيف يستغلها للايحاء بالعديد من المعاني كما عرف كيف يستغل بقية العناصر الاخرى على مثل ما ذكرناه عن الماء والنار واللون . وقدم بذلك نموذجا تطبيقيا محكما لاساليب التعبير السينمائي في هذه الناحية على نفس المستوى من المهارة في تطبيقه لاساليب التعبير السينمائي عموما في بقية النواحي بالفيلم كله على نحو ما سبق أن أوضحناه .



الأبناء وأفلام الرعب (*)

- فيلم روائي طويل (١٠٥ دقائق)
- بريطانيا ١٩٦٢
- اخراج وانتاج : جاك كليتون
- قصـة : هنري جيمس
- اقتباس : ويليام آرشبولد وترومان كابوت
- تصوير : فردي فرانسيس
- مونتاج : جيمس كلارك
- تمثيـل :

ديبورا كير •• مس جيـدنز المربيـة

مايكل ريـد جريف •• عـم الطفلين

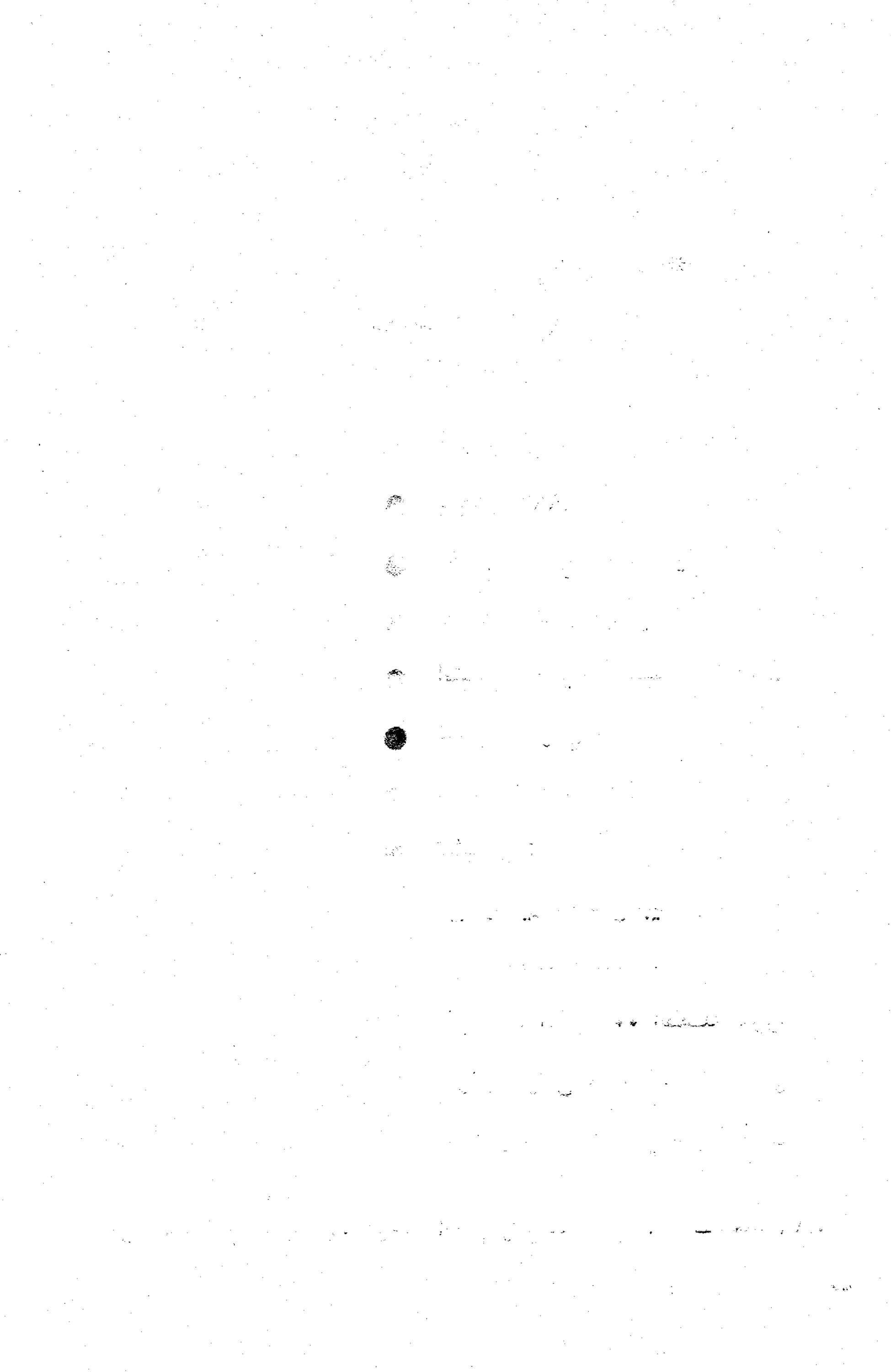
باميـلا فرانكلين •• الطفـلة فلورا

مارتن ستينس •• الطفـل مايلـز

ميجز جنكينز••جروس مديرة المنزل

---

* نشرة نادي السينما بالقاهرة ـ الموسم الرابع ـ ٧٠ / ١٩٧١ ـ العدد ٢٩ .



الأبرياء وأفلام الرعب

بين الصنعة والفن

تخاطب أفلام الرعب جانبا خفيا من جوانب النفس كفيل باكتساب تعلق المشاهد بها ، وتحرص الاعمال الفنية عموما بالمفهوم التقليدي على مخاطبة جوانب النفس الغريزية ضمانا للاقبال عليها ونفوذ تأثيرها . وان اختلفت في مخاطبتها لهذه الجوانب بين الرقة والخشونة . والاعمال التجارية منها تتوقف عند هذا الحد بينما تتجاوزه الاعمال الاصيلة منها ، بما تقدمه من استكشافات جديدة .

النوع الاول من الاعمال يستغل المعارف التي توصلنا اليها لتحقيق مكاسب مادية خاصة ، مع اختلاف مستويات الذكاء في استغلال هذه المعارف . أما النوع الثاني - ولا بد أن يكون على قدر مناسب من الذكاء في استغلالها أيضا - فهو يضيف اليها ما لم يسبق التوصل اليه . والمسألة ليست اضافة كمية من المعارف ، وانما اصابة النظرة الى الاشياء بتغيير كيفي يزيدها اتساعا وعمقا ، مما يفرض اعادة تركيب العلاقات فيما بينها ، واتخاذ موقف جديد فيها .

وليس في هذا القول من جديد وانما أردت أن أؤكده لما ألمسه من نزعة عامة فيما بيننا الى نسف العمل الفني تماما اذا لم يصل الى المستوى الثاني . والاخذ بمبدأ الكل أو لا شيء . بينما تقتضينا النظرة العلمية الموضوعية - في رأيي - بوضع كل عمل فني في موضعه بالضبط من سلم التقييم المتدرج من الصفر الى المائة . دون اهمال لما بين طرفي هذا التدرج من درجات متفاوتة غاية التفاوت لا يمكن الجمع بينها في أحكام مجملة ، مطلقة أو شبه مطلقة .

ومن ناحية أخرى أحب أن أكرر من الحقائق المعروفة لدينا جميعاً ان لا فن بدون صنعة ، ولا صنعة بدون جهد ومهارة وقدر من الفن ، ومن ثم تتفاوت مستويات الصنعة ، ويقتضي منا هذا التفاوت ان نعطي كل عمل حقه من التقدير .

وفي رأيي انه من الصعب ان لم يكن من المستحيل قيام الاعمال الفنية الاصلية النادرة بلا أرضية عريضة من الاعمال الفنية « الجيدة الصنع » برغم كل ما في هذه الاعمال الاخيرة من افتعال بالنسبة لاصحاب الاذواق الرفيعة . ذلك ان هذه الاعمال الجيدة الصنع تكون بمثابة الخبز اليومي للاستهلاك الجماهيري . وهي بالنسبة للفنان تصلح أن تكون درجة السلم التي يضع قدمه عليها قبل أن ينتقل الى الدرجة الثانية . واعني أن يستوعبها وان كان يرفض العمل حسب قواعدها ، بل ولابد له كفنان اصيل أن يفعل ذلك ، أي يرفضها . ولكنه قبل أن يرفض لا بد ان يعرف ماذا يرفض . وبذلك يقطع نصف الطريق الى ماذا يريد ؟

ومن هذه الناحية وللاسباب الاخرى السابقة وغيرها مما لا يخفى على القارىء معرفته يتبين لنا ضرورة الاهتمام بناحية الصنعة في الفيلم ، خاصة وانها صنعة معقدة تحتاج الى مهارات خاصة . والجيد منها يستحق التقدير .

وفي داخل هذا الاطار أرى أن نتناول فيلم « الأبرياء » باعتباره أحد أفلام الرعب الجيدة الصنع . وعن نفسي لم استطع أن أتبين فيه أكثر من ذلك . ولكن الفيلم من هذه الناحية ينجح في توظيف كل الامكانيات السينمائية المعروفة للحصول على جو الرعب المطلوب بحيث يصلح أن يكون نموذجا من النماذج التقليدية لهذا النوع من الافلام .

وأول هذه العوامل اختياره للموقع الذي تجري فيه الاحداث في قصر مهجور بمنطقة نائية تجد الاشباح فيها حريتها في الانطلاق التي لاتسمح

بها زحمة الناس . ويكشف لنا الموقع عن طبيعته منذ بداية الفيلم في المشهد الثاني منه ونحن نرى جيدنز في طريقها الى القصر لتتولى عملها كمربية للطفلين ، فتمر العربة التي تقلها وسط منطقة شاسعة من الاحراش ، وللمزيد من التعرف على طبيعة المكان تهبط جيدنز من العربة عند باب حديقة القصر الخارجي لتواصل طريقها على الاقدام ، فتمر ببحيرة صغيرة تحفها أشجار وحشية كفيلة بأن يقفز من خلفها كل عفاريت الارض ، ويقطع الصمت المخيم على المكان صوت يأتي من بعيد مناديا « فلورا » فيؤكد هذا الصوت الوحيد بتموجات طبقات صداه الصوتية عوامل الاتساع المكاني والعزلة كما يؤكد عامل الصمت نفسه .

ويأتي بعد تحديد الموقع ، الديكور الذي يشغل الحيز المكاني داخله ، والاكسسوار الذي يتوزع في المساحة المكانية التي يشغلها الديكور . وقبل أن نرى القصر الذي يمثل ديكور الاحداث تتحدد لنا مساحته الشاسعة نسبيا بما يرد على لسان « فلورا » من ذكر لعدد نوافذه وتصل الى ١٣٤ نافذة . ومع تقدم الاحداث وحركة الاشخاص في المكان تتبين اتساع حجرات القصر وامتداد ممراته ، وضخامة بنائه المعماري عموما ، مما يثير الرهبة في النفس ، التي يضاعفها كثافة محتوياته وتراكمها ، وطابع القدم الذي تفوح رائحته في كل قطعة منها وفي كل ركن من أركان القصر .

ونضرب مثلا على استخداماته للاكسسوار التماثيل الغربية المحيطة بالقصر ، والابواب القديمة وصريرها المزعج ، والستائر التي تتماوج بفعل النسيم ، والشموع التي يطفئها الريح . والسلحفاة صديقة « فلورا » التي نراها معها مع أول ظهورها في الفيلم ونراها وحدها في النهاية وقد نسيت « فلورا » أن تأخذها معها عند رحيلها الى لندن بعد انهيارها .

ومن المشاهد التي يلعب فيها الاكسسوار دورا أساسا مشهد البحث عن الطفلين في لعبة الاستغماية حيث تصل « جيدنز » الى حجرة مهجورة مليئة

بالمخلفات • ويصدر عن أحد القطع الموجودة صوت دقات رتيبة مثيرة للقلق تفاجأ بها « جيدنز » ، وهي عبارة عن تمثال صغير يحرك رأسه مع الدقات فتمد جيدنز يدها لتوقف حركته • لكنها بفعل زحمة الاشياء تدفع أحد الاجسام فيصدر عنه صوت موسيقى • وتميل جيدنز نحوه فتجده صندوق موسيقى وداخل الصندوق صورة شاب في اطار صغير • وترتبط هذه الصورة بصورة شبح « كوينت » فيما بعد . كما يرتبط صوت النغمات الصادرة عن الصندوق بنفس النغمات التي ترددها الطفلة فيما بعد ويظهر على أثرها شبح « جيسيل » • كما ستحمل الطفلة نفس الصندوق في الكوخ المنعزل على البحيرة لترقص على نغماته •

أما عن الاضاءة فقد لعبت دورا أساسيا لا يقل عن دورها في المدرسة التعبيرية التي كان الفضل في تفجير كل امكانياتها • ومن شاهد منا فيلم « مقصورة دكتور كاليجاري » لابد وأن يتذكر دور الظلال الكابية في التعبير عن الحالة النفسية المرضية للشخصية الرئيسية في الفيلم • وفي « الابرياء » يسود المشاهد تأثير الظلام حيث يدور معظمها في الليل الذي لا تقهره أضواء الشموع • والنهار في المشاهد القليلة التي تدور فيه هو دائما نهار بلا شمس• وذلك للحصول على جو من الرعب والتوتر واتاحة الانطلاق للاشباح ، الى جانب التعبير عن حالة « جيدنز » النفسية المرضية التي تتكشف لنا عن حقيقتها الغريبة في آخر لقطة كما هو المعتاد في مثل هذه الافلام ، ومنها « مقصورة دكتور كاليجاري » أيضا •

ويعمل الظلام السائد في المناظر على طمس معالم حدود المكان ، فيمنحه مزيدا من الاتساع الذي يفقدها الاحساس بالامان • وفي نفس الوقت يعمل – على العكس – بكثافته الغليظة على تضييق الخناق على الشخصيات • والى جانب ذلك فهو يتيح لكل الموجودات المحيطة أن تبدو كأشباح ملتحفة بالظلام •

وليس بتأثير الظلام وحده يتم الحصـــــول على الجو المطلوب وانما يستخدم في الفيلم أيضا النور الباهر المفاجيء أحيانا كما حدث عند صـــعود « جيدنز » الى السطح • ولا نكاد نرى وجوه الشخصيات دون سقوط ظلال على ملامحها مع تفاوت نسبتها حسب الحالة المعروضة •

والواقع ان التأثير الضوئي عموما في «الابرياء» يصل الى حد لانستطيع تصور الفيلم بدونه • ويمكن للمشاهد أن يدرك أهميته لو تصور اضـــاءة مناظره بنور ساطع يغمر المكان فيبدد كل احساس بالرهبة أو الخوف • ولا يسمح بظهور الاشباح • ويفقد الفيلم قيمته تماما •

ولا ينافس الاضاءة في تأثيرها بالفيلم غير عامل الصوت بمكونـاتـــه المختلفة (المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار) وقد حشد الفيلم عـــددا لا بأس به من المؤثرات الصوتية تم توزيعها واستخدامها بمهارة ، ومنهـــا : أصوات الريح ، وتساقط المطر ، والرعد ، وصرير الابواب ، وهمســـــات الاشباح ، وضحكاتهم •

وفيما عدا هذه المؤثرات التي تكرر استخدامها في الفيلم نجد مؤثرات أخرى لا تستخدم سوى مرة واحدة مثل صرير قلم « فلورا » المزعج وهـي ترسم به ، أو بكاء شبح « جيسيل » الذي يفاجيء « جيدنز » وهي الى جانب المكتبة ، أو صراخ « فلورا » الحاد في نهاية الفيلم عندما أصرت « جيدنز » على اعتراف « فلورا » برؤيتها لشبح « جيسيل » •

ولا ننسى الصدى كعامل اضافي للصوت استطاع الى جانب استخدامه في تضخيم همسات الاشباح مثلا ومضاعفة ترددااتها ، أن يحول ضـــحكات الطفلين الى رعود تلقى بالرعب في قلب « جيدنز » وهي تنظـــر اليهما مـن أسفل ، حيث يطلان عليها من خلف الشرفة الداخلية بالطابق الاعلى في نهايـة مشهد الاستغمابة •

ويأتي الصمت وحده باعتباره أحد مكونات الصوت الاساسية في مقابل كل هذه العوامل الصوتية السابقة بما فيها الموسيقى كذلك من حيث الاهمية بالفيلم • ويبدو تأثيره منذ اللحظة الاولى التي تصل فيهـــا « جيـدنز » الى منطقة « بلاي » التي يقع فيها القصر • ويكون الصمت رقيقا منذرا بايحاءاته في البداية وجيدنز تعلن عن سعادتها بالمكان ، ثم يصبح مرعبا فيما بعـــد كالصمت في مشهد البحث عن الطفلين المختبئين تقطعه أصوات مفاجئة • وفي أحيان أخرى يمثل الصمت ضرورة ايقاعية بعد جلبة صوتية حادة مثل مشهد جيدنز ومايلز أمام المدفأة في النهاية بعد انفجار فلورا بالبكاء العنيف في وجه جيدنز •

والموسيقى في الفيلم نوعان • أحدهما يأتي من خارج الكادر ، والثاني يأتي عن مصدر واقعي في الصورة نفسها • والاول منهما يســـــتخدم في « الابرياء » بالطريقة التقليدية المعهودة الخالية من الابتكار ولكنها مضمونة الاثر حيث تتوافق مع المشهد في نعومته أو حدته لتأكيد الانفعال المطلوب له في كل مرة •

أما النوع الثاني من الموسيقى في الفيـــلم ويتمثل في « اللازمـة » ، « التيمة » المميزة لشبح جيسيل وقد تم استخدامها دراميا نسمعها لاول مرة من فم فلورا وهي ترددها وحدها•ثم تصدر عن الصندوق الموسيقى الذي تفاجأ به جيدنز • ثم نسمع فلورا ترددها ثانية بالفم مما يثير دهشة جيدنز ، وتدخل الاوركسترا تتصاعد بنفس اللحن الذي ترى جيدنز على أثره شبح جيسيل • وفي نهاية الفيلم ترقص فلورا على نفس اللحن الصادر عن صندوق الموسيقى الذي أحضرته معها بالكوخ المنعزل على البحيرة ، مما يلفت اليها نظر جيدنز • وكانت قد ذهبت مع مايلز بحثا عنها •

وقد تمت صياغة الحوار بمهارة فائقة يندر تحقيقها في كثير من الافلام بحيث يمكن اتخاذه نموذجا جيدا للحوار الموحى بمعنى خاص دون أن يفقد

معناه الواقعي أو يشرد ـ ولو قليلا ـ عن السياق المذكور فيه • فعندما يسأل عم الطفلين المربية الجديدة جيدنز « هل خيالك خصب » وترد عليه « استطيع أن أجيب على هذا السؤال بالايجاب » يأتي السؤال وجوابه بشكل طبيعي جدا لا يلفت النظر اليه على الاطلاق خلال حديثهما قبل أن تتسلم جيدنز عملها بالاشراف على تربية الطفلين • ولكن اذا قدر لنا وتأملنا هذه الاجابة بعد مشاهدة الفيلم لأدركنا انها تعني أكثر مما كنا تتصوره في البداية • وان هذا السؤال وجوابه كان لابد منهما خلال هذا الحوار تمهيدا لما نكتشفه بعد ذلك عن عالم جيدنز الخرافي الذي تعيش فيه •

وعندما تقول الطفلة فلورا للمربية جيدنز « الغرف الكبيرة تزداد كبرا أثناء الليل •• مسز جروس لا تعرف هذا فهي تغمض عينيها في الظلام • هذه حماقة فأنا أنظر دائما في الظلام » أو عندما تقول : « أتعرفين ماذا قال لي مايلز مرة ؟ قال انه كان مرة في البحيرة فرأى يدا تلوح من القاع » •• أقول عندما تقول فلورا مثل هذه العبارات فهي لا تعني أكثر مما يعنيه أي طفل لا زال يخلط ـ بحكم سنه ـ بين الواقع والخيال • ولكن هذه العبارات وأمثالها ـ مما يأتي على لسان مايلز أيضا ـ تسمح في الوقت نفسه لخيال جيدنز الخصب بتجسيمها • وتخلق جوا مناسبا لتبرير تصوراتها •

ولكن عندما يلقي مايلز قصيدته الغريبة في مشهد عيد الميلاد التي يقول فيها : « لقد رحل مولاي وأصبح القبر سجنه •• ماذا أقول عندما يأتي مولاي ويناديني •• أدخل يا مولاي تعال من سجنك • تعال من قبرك فقد بزغ القمر » عندما يقول ذلك يقوى الشك لدينا بأن الاطفال ليسوا أبرياء فيما يقولون وانهم كما تتصورهم جيدنز على صلة ما بالاشباح التي تظهر لها • غير ان جيدنز في مشهد آخر تزعم للخادمة جروس بأنها سمعت من شبح جيسيل كلاما لم نسمعه منها مما يقوى لدينا الشك نحوها • وهكذا يقف بنا الحوار عند الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال • دون أن يؤكد وجهة نظر

جيدنز أو ينفيها أو انه يؤكدها وينفيها معا • ويساعد بذلك على ايجاد الجو الضبابي المطلوب حتى آخر لقطة في الفيلم التي تكشف وحدها عن حقيقة نفسية جيدنز المريضة •

ومما يضاف لحساب الحوار في الفيلم ان نجد من الجمل ما يحمل دلالات عكسية مثل قول البطلة في أول الفيلم « أملي أن أنقذ كل الاطفال »• وهو مايتناقض ونهاية الفيلم•وقياسا على ذلك نجد جملا أخرى تتناقض مع جمل أو أحداث أخرى • الامر الذي يخلق من الحوار تقابلات فنية شيقة •

وتتجمع معظم العناصر الفنية السابقة وغيرها مما نذكره توا في صياغة أهم مشهدين من مشاهد الفيلم والاثنان في الربع الاخير منه والثاني منهما يمثل ذروته الكبرى • ويبدأ الاول هادئا وجيدنز تجلس أمام المدفأة تقرأ في الانجيل عندما تسمع همسا فتتقدم وتتناول شمعدانا تبحث عن مصدره • لكن الهمس يتحول الى عبارات يضخمها الصدى ويضاعف من تأثيرها المخيف الموسيقى الحادة وصفير الريح وصرير الابواب • ويساعد على أضفاء جو الرعب المطلوب ديكور الممرات الطويلة والظلام المخيم عليها حتى نتوقع أن يقفز من خلف كل باب من أبوابها شبح ، ويتم تصوير جيدنز بلقطة من أعلى وهي تدور حول نفسها تبرز حيرتها وضياعها • ويصل المشهد الى قمته بلقطة انقضاض سريعة على وجه الشبح الذي يظهر فجأة ثم تصويرها بعدسة الزوم التي استخدمت للمرة الاولى والاخيرة في الفيلم ، وبعدها تندفع جيدنز مفزوعة داخل أحد الحجرات وتغلق خلفها الباب فتصمت كل الاصوات وتعود الى الهدوء من جديد •

أما المشهد الثاني فهو مشهد النهاية الذي تطارد فيه جيدنز الطفل مايلز للاعتراف بعلاقته بالشبح وتمهد فيه حركة « الترافيلنج » للكاميرا وهي تتابع التفاف جيدنز حول الطفل لجو التوتر المرتقب الذي يسهم في خلقه أيضا عوامل الاضاءة الخافتة واجسام الاشجار السلويت حيث يجري المشهد

في الحديقة ، وأصوات الصراخ المتبادل بينهما ثم ضحكات الشبح المضخمة متداخلة مع ضحكات الطفل • وينتهي المشهد بموت الطفل والسكون الذي لا تقطعه سوى زقزقة عصافير خفيفة •

غير اننا بعد كل هذا التقدير لمستوى الفيلم التكنيكي في خلق الجو المطلوب والمحافظة على وحدة الاسلوب لا يسعنا عند المقارنة بينه وبين فيلم « طفل روزماري » الذي سبق ان شاهدناه بنادي السينما في أحد المواسم السابقة ، وهي مقارنة مشروعة تفرضها وحدة النوع بين الفيلمين ، أقول لا يسعنا عند المقارنة بينهما الا الاعتراف بضآلة قيمة هذا الفيلم عن فيلم « طفل روزماري » الذي أخرجه المخرج الشاب الفذ البولندي الاصل رومان بولانسكي • سواء على مستوى الصنعة أو على مستوى الفن •

ذلك ان فيلم بولانسكي « طفل روز ماري » استطاع من ناحية الصنعة تحقيق قدر أكبر من الاقناع رغم التحديات الفنية الخاصة التي واجهها بجدارة وتتمثل في اختيار الزمان والمكان والالوان • فمن المعروف ان الفيلم الابيض والاسود يساعد على تدعيم هذا النوع من الافلام كما في « الابرياء » وكان « طفل روز ماري » بالالوان ، وبينما تدور أحداث « الأبرياء » داخل قصر مهجور في منطقة نائية مما يساعد على احداث الرعب كما تبين لنا، نجد ان أحداث « طفل روز ماري » تجري داخل عمارة سكنية في مدينة مزدحمة بالناس • وبينما يعزلنا « الابرياء » عن احداث الفيلم بما هو تاريخي حيث يرد الافعال الى فترة تاريخية قديمة تدل عليها نوعية الثياب مما يسمح لنا بتقبل أشخاصه لفكرة الاشباح ، نجد ان احداث « طفل روز ماري » تدور في الوقت المعاصر الذي ينكر تماما تلك الافكار القديمة التي تدور حول الاشباح والشياطين وما يماثلها ، ومع ذلك يقنعنا الفيلم بما يقول أكثر مما يقنعنا الفيلم التسجيلي نفسه •

وتدور قصة «طفل روز ماري» حول زوجة شابة تقع في براثن مجموعة من الشياطين في ثياب بشر يمارسون السحر الاسود • نعلم في النهـــاية ان زوجها قد باعها لهم ، ولا تجد لنفسها مهربا من مصيرها المحتوم وقد استولى على طفلها الذي حملت به من شيطان وكنا نظن انه مجرد كابوس ولكننـــــا نكتشف فيما بعد انه الحقيقة • ويفقأون عين الطفل ابن الشيطان ليجعلوا منه آلههم الجديد • والقصة رغم لا معقوليتها تكشف لنا بوضوح عن أزمـــــة الانسان المعاصر بما تضمنته من رموز محكمة تحمل ايحاءات قوية تربطهـــا بما يجري في العالم • بينما تنحصر قصة « الابرياء » في عرض حالة مرضـية خاصة • وهذا ما يجعل من الفيلم الاول عمـــلا من أعمـــال الفن لا يرقي « الابرياء » الى مستواه •

مخرج عبقري مجنون

يكشف عن وجه عصرنا المشوه (*)

بشع •• بشع •• هذا الفيلم

وفظيع ••

لكن رائع

بصقة في وجه العصر

يا له من تشويه •• ودمار

أين براءة الاطفال ؟

عيون أطفالنا عيون شياطين

كيف تأمن أم أن تلد ابنا ومصير أسود في انتظاره يلوح ؟

في الفيلم ثلاثة كوابيس طويلة مرهقة مع فتاة صغيرة •• رقيقة •• تستعد لان تكون أماً وفي احدها توجه الينا الفتاة نداء « ليس هذا حلماً » . لكن المشاهد الغافل كما صنعه العصر لا يدرك هذا النداء الا في آخر الفيلم. ومن يدري •• لعله لا يدرك أبدا •• ان هذه الكوابيس ليست حلما وانما هي الواقع الفعلي فكل ما رأته الفتاة كان حقا ••

العالم أصبح في يد السحرة ••

الدجل هو بضاعة العصر ••

الاب يبيع ابنه للشيطان ••

---

* اخر ساعة ١٨ ديسمبر ١٩٦٨

والسادة المهذبون ، يقدمون ـ في أدب جم ـ السم للحوامل ..

ويشربون الانخاب بملابسهم الانيقة .. ويبتسمون .. ويفقأون عيون الاطفــال ..

عندما تتحول عينا طفلها المخطوف الى عيني شيطان وهو ما زال في المهد ، لا نرى الطفل ولا نرى عينيه . لان ما ينتظرنا في المســـتقبل يســتحيل تصويره .. ولا يمكن تصوره .. يكفي أن نرى فزع الام المروع عندما رأت الطفل .. وحملت عنا الفجيعة برؤية المصير .. فهل من مســتجيب لصرختها ؟ .. هل من منقذ ؟

تيقظوا أيها السادة فليس هذا حلما .. وليس هذا فيلما .. هــو منشور سياسي عالمي ينبه الانسان .. يحـذره .. يهــدده .. وان لم يستجب فعلى الارض السلام .

اسم الفيلم « طفل روز ماري »

مخرجه .. بولانسكي .. مارتن رانزهوف رومان بولانســكي .. ساخر في الخامس والثلاثين .

يبدأ الفيلم بشابين صغيرين يعثران على شقة تضم حبهما الاخضــر . وتتابع حبهما من خلال حياتهما اليومية .

حياة عادية يعرضها بولانسكي ببساطة تخفي عنفوانه . وان كـــان يغرس بذور نواياه من خلال جو البيت الكئيب رغم فرحة الزوجين بالعثــور عليـــه ، وانتحار فتاة جميلة ، وجارة عجوز ، وتحقيق بوليسي بارد في حادث الانتحار .

لمسات خفيفة تدل على فنان متمكن يعرف ما يريد ، ويعرف كيف يعلن عنه ، ومتى يفرد عضلاته ، وكلها لمسات محيرة تستفز ذكاء المشـــاهد .. تتحداه .. وما أن يدخل الفيلم في أول كوابيسه حتى يشهر المخرج نصله

الحاد يمزق قناع العصر ليكشف عن الوجه المشوه خلف القناع • ومعه يكشف المخرج عن قدرته الرائعة في تعبيره العنيف عن عصره العنيف •• وتزداد حيرة المشاهد في فهم الاحداث •• أي منها الحلم ؟ وأي منها الحقيقة ؟ ••

وقد يضيق المشاهد بهذا كله •• لكن المخرج يكون قد ربطه بسلاسل من حديد لا فكاك له منها • وليس له الا أن ينتظر النبوءة في النهاية • وعلى قدر ما هي نبوءة مروعة حيث تعثر الام على طفلها المخطوف وقد تحولت عيناه الى عيني شيطان •• فهي أيضا نبوءة مضيئة نافذة تطل منها على أحداث الفيلم الماضية فنجدها وقد زال عنها كل غموض ، وانتظمت في حلقات متماسكة كل منها له أهميته ، اذ نعلم ان ما كنا نظنه هلوسة فتاة حامل •• هو الواقع • ونعلم ان رؤية البطلة للاحداث والشخصيات هي الرؤية الحقيقية التي تاهت عنا طوال الفيلم • فالجميع كانوا يتآمرون عليها بالفعل•• وعلى طفلها منذ كان جنينا •• ولم تكن أبدا مختلة العقل كما قد تتوهم •

نهاية تصدمنا •• كما تصدمنا كل أحداثه •• وتنقلنا النهاية فجأة من مستوى الواقع المادي المحدود الى مستوى الواقع الروحي الشامل • ونكتشف ان كل توقعاتنا التي أقمناها على المنطق المحفوظ كانت خاطئة • ونكتشف ان تحذير الفتاة لنا « انه ليس حلما » كان في موضعه • ونكتشف ان الناس الذين رأيناهم واعتبرناهم بشرا ليسوا بشرا ولكنهم أيضا هم حقيقة البشر • ونكتشف ان كل ما رأيناه وحسبناه واقعا ليس واقعا •• ولكنه أيضا هو عين الواقع •

قد يبدو الفيلم للوهلة الاولى انه من أفلام هتشكوك البوليسية أو أفلام الرعب مثل « دراكولا » أو « فرانكشتين » • ذلك انه يستخدم أساليبها المثيرة في الغموض والمفاجأة • لكنه يتخطاها باضافة رؤية شاملة للعصر تتجاوز حدود الاحداث المروية في الفيلم • وقد استطاع بولانسكي

أن يطوع هذه الاساليب لخدمته في التعبير عن رؤياه الحادة بقدر لم يصل اليه مخرج من قبله • وصل اليه بعد معاناة حقيقية في محاولات سابقة تميزت كلها بالغموض •• والعنف •• والايحاء •• واتهام العصر •

أشهر أفلامه القصيرة « رجلان ودولاب » • يقدم فيه قصة غريبة لرجلين تائهين يقبلان من البحر وهما يحملان « دولابا » كبيرا • ويدخلان المدينة عسى أن يفرغا حمولتهما لكن دون جدوى • وأخيرا كان لابد لهما أن يرحلا عن الارض • ان يتركا الحياة • ويختفيان في الامواج •

يقول بولانسكي « لقد أردت أن أفضح المجتمع الذي يرفض كل من لا يمتثل لاوامره ، وكل من ينوء تحت عبء أخلاقي في نظره » •

وفي « عندما تهبط الملائكة » يقدم فيلما قصيرا بالالوان عن امرأة عجوز تسترجع ذكرياتها السالفة • وعلى الاخص موت حبيبها • وكان للمرأة وجه حزين حاد التقاطيع • تعمل من أجل كسب قوتها في ملاحظة احدى دورات المياه العامة • وقد عالج بولانسكي الفيلم باسلوب بين الواقعية والخيال ، تتناقض فيه ذكريات شبابها الملونة المشرقة مع ما يحيطها من مظاهر رمادية مملة •• وأخيرا يأتي حبيبها في احدى الليالي ـ في صورة ملاك ـ يحررها من وضعها الشائن • وترتفع روحها معه الى السماء •

ويعتبر فيلم « البدين والنحيف » الذي أخرجه بولانسكي أثناء زيارته لفرنسا ، من الافلام الكلاسيكية القصيرة • يقدم الفيلم خلاصة أفكار المخرج عن المجتمع والحياة • وفيه نرى رجلا غريبا أشعث الشعر مترهل اللحم يجلس على مقعد بمساند خارج كوخ مهدم والعرق يتصبب منه بغزارة • وخادمه (الذي يقوم بدوره بولانسكي نفسه) يلبي كل أوامره • يطبخ له بغير اتقان •• ويغسل أقدامه •• وينظف حذاءه •• ويرقص على دقات الطبل المزعجة التي يدقها الرجل البدين بلا هوادة • وفي كل لحظة ينظر الخادم النحيف في لهفة وشوق يحدوه الامل الى الطريق المؤدي الى باريس الممتد

نحو الافق • ويحاول مرة ان يهرب بعد ان يهدهد سيده للنوم بالعزف على الكمان • لكنه لم يكن سريعا بدرجة كافية • ويعاقبه سيده • يربطه بعنزة • ويصبح كل ما يستطيعه من ترفيه عن نفسه وعن سيده أن يرقص بعصبية في قفز متشنج على ايقاع طبل سيده المزعج •

ومن السمات المشتركة في أفلام بولانسكي المبكرة هي الصراع من أجل التسلط والحصول على الامتيازات • وفي فيلم « الحيوانات الثدية » الذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان « تور » عام ١٩٦٢ نرى رجلين يجران زحافة على الجليد فيحاول كل منهما ان يبتاز عن الآخر بادعاء المرض ويرقد على الزحافة ويطالب زميله بأن يجره • ويتوغلان بين الجليد حتى ينفصلا عن المدينة • ويعتبر الفيلم تجربة في فن التورية المرئية حيث تبدو مظاهر الموت سائدة رغم الضحكات العابرة •

ولم يكن غريبا بعد ذلك ان تمتد نفس سمات أسلوب المخرج ونظرته للحياة في أفلامه الطويلة التالية التي كان أولها « السكين في الماء » عام ١٩٦٢ عن زوج سادي ينهكه عدم تأكده من اتجاه عواطف زوجته خلال رحلة بحرية من رحلاتهما الاسبوعية اضطرا فيها لاصطحاب شاب على يختهما •

ثم احدى قصص فيلم « أجمل محتالات العالم » عام ١٩٦٣ عن فتاة حادة الذكاء تحرض رجلا آخر حتى يمكنها سرقة عقد ماس ثمين •

ثم « نفور » عام ١٩٦٥ عن فتاة بلجيكية تعمل في تقليم الاظافر • تدعى كارول تعامل اختها كما تعامل قطعة الاثاث بينما تنعم هي بحب صديقها ، مما يفقد كارول عقلها •

ثم « الطريق المسدود » عام ١٩٦٦ عن زوجة تنحـــرف بسبب تخنث زوجها وسلوكه المائع في مقابل غطرسة قاطع الطريق الفظ الذي يفرض نفسه عليهما في جزيرتهما المنعزلة ٠

ثم « القتلة مصاصو الدماء » عام ١٩٦٦ عن استاذ ومساعده (يقــوم فيه أيضا بولانسكي بدور التابع) ٠ يفشلان في محاولتهما القضـــــاء على مجموعة من مصاصي الدماء الذين يسيطرون على منطقة نشعر مع كل لحظة من الفيلم بأنها تمتد لتشمل العالم كله ٠

وأخيرا « طفل روز ماري » الذي قدمناه ٠ ونأمل الا تمسه الرقـابــة بأدنى تشويه قبل أن تسمح بعرضـــــه على الجمهور حتى تحتفظ لنا بكـل ما فيه ٠٠ بشاعة وعنف وروعة ٠٠ وجمال ٠٠ فهذا هو رومان بولانسكي ٠

التكوين الدرامي (*)

للصورة السينمائية في فيلم المومياء

اخراج : شادي عبدالسلام ـ مصر ١٩٦٩

سيناريو : شادي عبدالسلام

تصوير : عبدالعزيز فهمي

مونتاج : كمال أبو العلا

تمثيل : أحمد مرعي

زوزو حمدي الحكيم

أحمد حجازي

نادية لطفي

(*) مجلة السينما ـ العدد ١٤ ـ سنة ١٩٧٠ (فبراير)

مهما قيل عن فيلم المومياء ، معه ، أو ضده ، فالشيء الذي لا يختلف عليه اثنان هو القيمة التشكيلية في الفيلم • وكل من يتابع صـــور أفلامنا ، يعلم يقينا ، مدى فقرها الشديد من هذه الناحية • ربما نجد في بعض الافلام حسا تشكيليا لكنه سرعان ما يذوب أو يختنق تحت وطأة الحدث الدرامي ، أو الميلودرامي غالبا • حيث تستأثر عملية قص الحكاية وحدها بكل اهتمـام المخرج • ومن هنا تأتي قيمة فيلم المومياء ، باعتباره محاولة نادرة ـ وأكـاد أقول فريدة ـ في أفلامنا ، باحترامه للقيم التشكيلية في كل لقطة من لقطاتـه بحيث يتم عرضه كاملا من خلال عين الكاميرا بالدرجة الاولى وفوق كـل اعتبـار •

ومن الافلام السينمائية ما يقوم اساسا على احداث لذة جمالية بالحركة التشكيلية المجردة على الشاشة . كما في اعمال المخرج الكندي المبـدع « نورمان ماكلارن » ، غير أن أعماله ما زالت من الاعمال الخاصة على مستوى التجريب • والمعهود أن ترتبط القيم التشكيلية بمضمون الفيلم الذي يحدد طبيعة الشخصيات ولون الاحداث • وفيلم المومياء عن هذا النوع الاخير من الافلام • حيث تنبع تكويناته من مواقف الفيلم الدرامية • والصـورة اذ توظف التكوين في خدمة التعبير عن المعنى الدرامي تؤكد تأثير الفيـلم في النفوس ، الى جانب ما تثيره فيها من مشاعر جمالية مريحة في نفس الوقت •

ومما يجدر المبادرة بقوله ان فيلم المومياء لم يأت بجديد في التكوين • فتوزيع الاجسام والمساحات ، ووضع الخطوط ، وتحديد الحركة داخـل الكادر ، يتم بناء على قواعد معروفة أصبحت قواعد تقليدية • وأهمية فيـلم المومياء من هذه الناحية ، تنحصر في انه قدم النموذج الصحيح في السـينما المصرية لاستخدام هذه القواعد ، فكان بذلك في مقدمة أفلامنـا التي تتكلم

بلغة السينما العالمية ، وأكاد أقول أولها ، من حيث اللغة السينمائية بالذات كلغة يلعب فيها التشكيل دورا أساسيا • والغرض من الكلام عن التكوين في فيلم المومياء دون غيره ، هو تأصيل هذه المحاولة أملا في انتشارها •

ونظرة سريعة على مجموعة الصور المنشورة عنه تدلنا على مدى ثراء تكويناته بقدر لم نجده من قبل على هذا النحو من الوفرة في فيلم مصري سابق • رغم ان هذه المجموعة لا تمثل بالطبع كل لقطاته ، وكلها على نفس المستوى تقريبا • كما يجب مراعاة ان الصور المنشورة هنا بحكم وضعها تفتقر الى عنصر الحركة •

وقد يبدو من التناقض ان نحلل تكوين الصورة للفيلم معتمدين على صور ثابتة ، بينما تشكل الحركة في الصورة السينمائية أهم دعائمها • وهو تناقض لا سبيل الى التخلص منه • ولكن مما يقلل من حدته ان الحركة ليست هي العامل الوحيد من عوامل التكوين الاساسية • كما اننا سنحاول مراعاة وصف الحركة داخل الصورة وتحليل قيمتها التشكيلية كلما احتاج الامر • شأنها في ذلك شأن بقية عناصر التكوين الاخرى ، معتمدين على خيال القاريء في تصورها •

(١)

تعتبر الصورة الاولى عن لحظة صراع بين الابن الاكبر لرئيس القبيلة المتوفي وعميه • العمان يطلبان من الابن ان يحل محل أبيه في قيادة القبيلة لسرقة المقابر الفرعونية ، والابن يرفض أن يقوم بهذا العمل ، بينما تواجه الام هذا الموقف بين الطرفين لاول مرة •

لذلك نجد طرفي النزاع في وضع متقابل : الابن على اليمين والعمين على الشمال ، بينما تجلس الام في الوسط بينهما حيث انها لم تقرر بعد الى أي الطرفين تميل • ولذلك أيضا كانت الام هي مركز الاهتمام في هذا الكادر • ومما يبرزها في مركز الاهتمام من حيث التكوين :

١ ـ وجودها في الوسط أصلا •

٢ ـ وضعها في المنطقة الاكثر اضاءة •

٣ ـ مواجهتها للكاميرا بينما الشخصيات الاخرى في وضع بروفيل •

٤ ـ اتجاه نظر الشخصيات الاخرى نحوها •

٥ ـ تمثل رأس المثلث في تكوين المثلث الذي يضم المجموعة كلها •

والام بوجودها في المنتصف بانحراف الى اليمين بالنسبة للدكة التي تجلس عليها وانحراف الدكة الى اليمين قليلا بالنسبة للكادر ، تخلق توازنا في التكوين • ويمكن ادراك أهمية هذا التوازن من الناحية الدرامية الى جانب أهميته التشكيلية لو تصورنا وضع الام وسط الكادر تماما ، اذ يتحطم توازن الشكل ويتغير المعنى المقصود • حيث يصبح الابن في هذه الحالة منعزلا وحده على اليمين وتكون الام مع العمين •

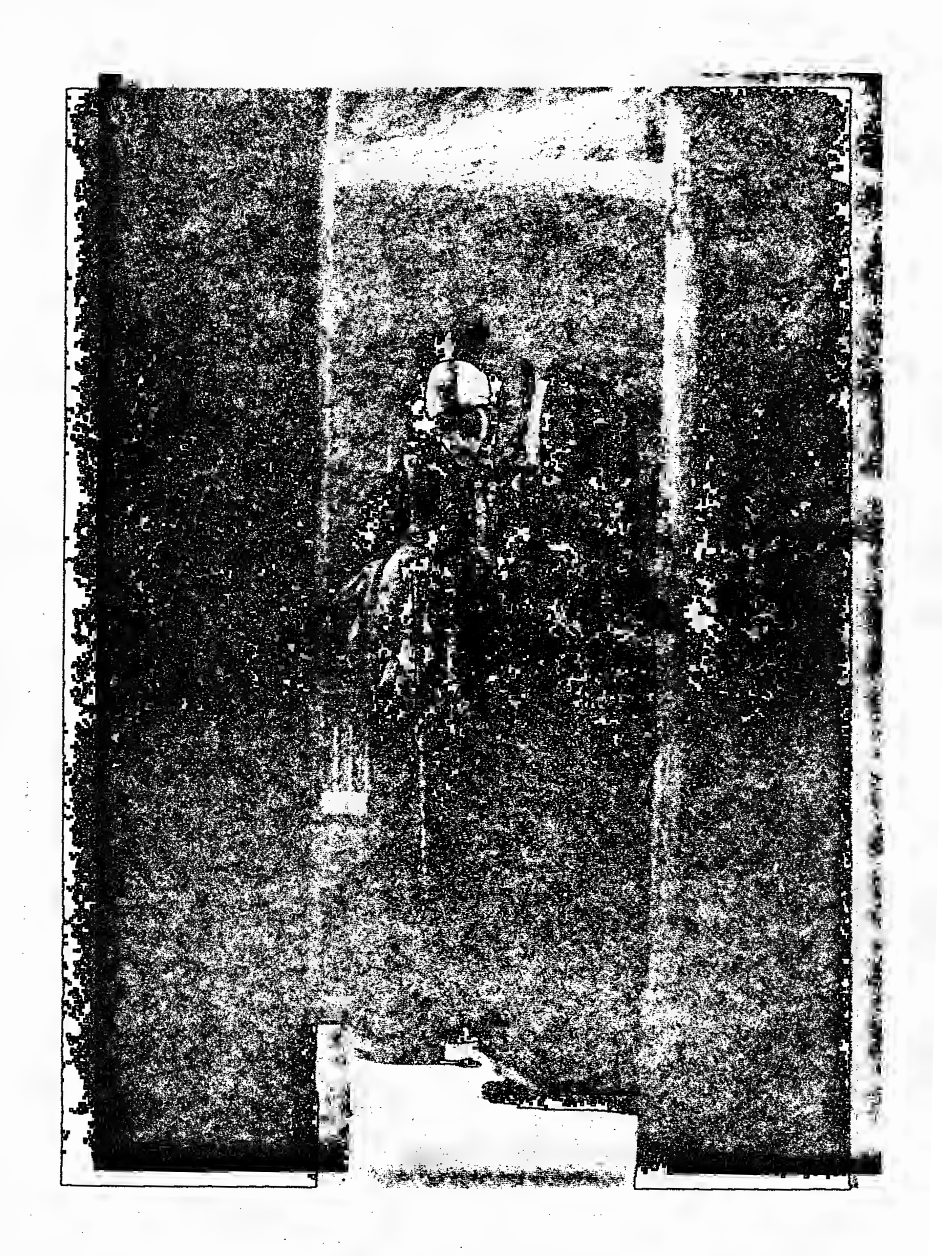
كما ان وقوف العم الجالس على شمال الكادر كان كفيلا بتحطيم توازن التكوين أيضا بفعل الثقل على الجانب الايسر • غير ان جلوس هذا العم لم يتم حرصا على التوازن في التكوين فقط وانما تأكيدا لوقار هذا العم الاكبر وتعبيرا عن شخصيته المتزنة في الفيلم بينما يقف الى جانبه العم الاصغر الذي تتسم شخصيته بحدة الانفعال ، فكان وقوفه ضرورة للتعبير عن شخصيته بقدر ما كانت ضرورة جلوس العم الاكبر •

ومما يجدر ملاحظته في تكوين هذا الكادر ان الفراء الاسود في الارض في الوسط يلحم بين الشخصيات وبعضها •

والحائط في الخلفية بما عليه من نقوش وتآكل يعطي جوا تأثيريا لشخصية القبيلة التي تعيش على سرقة المقابر الفرعونية •

والديكور لا يمثل منزلا من وجهة النظر الواقعية حيث نزعت عنه كل معالم المنزل التقليدي • ولا يوجد به أي قطعة عديمة الاهمية من الناحيـــه الدرامية يكون الغرض منها مجرد الحصول على اتزان ما في التكوين مثلا ، وذلك على الرغم من الاهتمام البالغ بالتكوين •





(٢)

وفي الصورة الثانية حديث بين العم الاكبر ورجل ملثم من اتبـــــاع القبيلة ، الحديث غير مسموع ولكن ندرك من خلال الحركة ان العم يصـدر أوامره للملثم بقتل ابن أخيه .

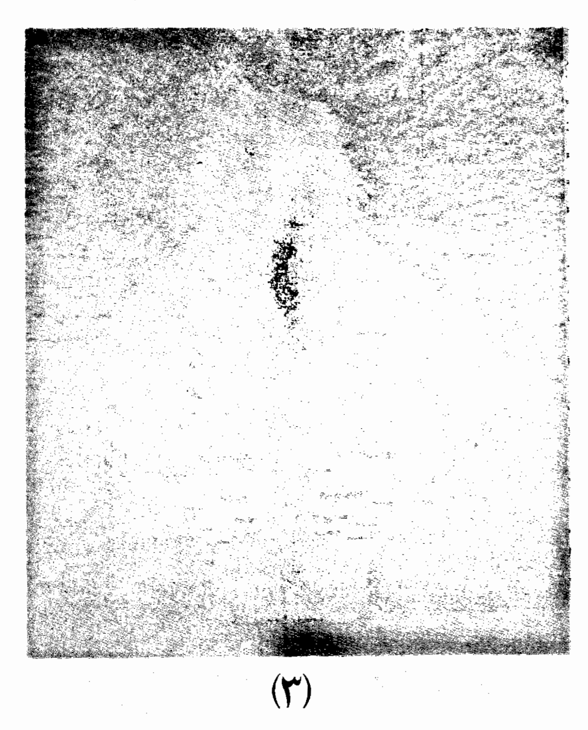
هي مؤامرة اذن لذلك نراهما من خلال فتحة باب بينما يشغل الحـائط في مقدمة الكادر معظم المساحة .

الفتحة ضيقة لاعطاء الاحساس بالسرية وتأكيد الالتحام بين المتآمرين .

والحائط الممتد على الجانبين في المقدمة حائط مظلم لتركيز النظر عــلى الشخصين الاساسيين في الكادر داخل الفتحة .

والعم في وضع بروفيل حيث سبق لنا رؤيته ، والآخر في المواجهة لانـه يظهر لاول مرة ، وحتى نكشف عن وجهه الملثم .

ومن ناحية اللون نجد اللون الرملي للديكور تكملة للديكور السابق واللون الاسود للملابس . وفي وسط الكادر بقعة زرقاء يمثلها كم جلبـــاب الرجل الملثم وهو اللون الوحيد الظاهر في الكادر . والغــــرض من ابرازه اتخاذه شارة تتبين منها شخصية القاتل فيما بعد . كما استخدم نفس اللــون الازرق للكفين المرسومين على مقدمة المركب التي تمت عليها جريمة القتل .



(٣)

وفي الصورة الثالثة نجد « ونيس » البطل يجـــري هاربـــا من قبيلته اعتراضا على تهشيم المومياء لسرقة قلادة ذهبية .

ويؤكد التكوين خطورة موقف ونيس من قبيلته بوضعه محصـــــورا داخل شق ضيق في جبل شديد الوعورة ، ويحتل البطل مساحة صغيرة فــي الكادر تؤكد ضياعه ، وان كان التكوين يبرز شخصيته في الكادر رغم صغر المساحة التي تشغلها عن طريق :

١ ـ وضعه في مركز الكادر .

٢ ـ وجوده بين حافتي الشق اللتين تحددان حول جسمه اطارا ضيقا يوجه الانتباه نحوه .

٣ ـ لون جلبابه الاسود وسط حائط الجبل الرملي .

٤ ـ حركة الممثل نحو الكاميرا .



(٤)

وفي الصورة الرابعة نرى البطل خلف تل من الرمل يتجه بنظره نحو « أفندية » رجال الآثار القادمين • ويؤكد هذا التكوين احساس البطل بالضياع عن طريق •

١ ـ وجوده في بقعة صغيرة وسط مساحة خالية من الطبيعة •

٢ ـ قمة التل تقطع جسم البطل فيبدو غريقا في بحر من الرمال •

بينما يحافظ التكوين في نفس الوقت على بروز شخصية البطل بواسطة :

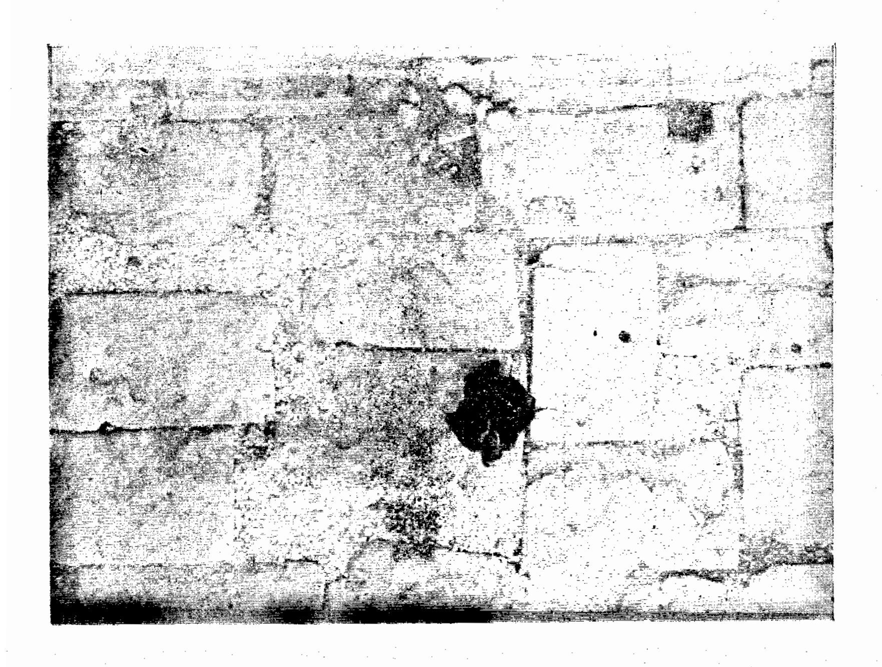
١ ـ وضعه عند ملتقى خط الثلث الافقي الذي تمثله نهاية الرمال مع خط الثلث الرأسي على الشمال •

٢ ـ يكاد أن يكون في « سلويت » على أرضية من السماء الصافية تماما •

٣ ـ وجوده على خط الافق الذي يمثله نهاية الرمال •

٤ ـ اللون الاسود للجلباب الذي يؤكده التصوير السلويت ، وسط طبيعة كالحة •

والحركة في هذه اللقطة التي تشمل هذا التكوين تتغير مع تقدم الممثل نحو الكاميرا • بالاضافة الى استخدام عدسة الزوم في الاقتراب التدريجي من الممثل مما يرفع من سرعته نحو الكاميرا • ويتغير التكوين مع هذه الحركة المزدوجة من الممثل والكاميرا معا الى ان يملأ الكادر وجه الممثل وفي عينيه نظرة تحدي ، نعلم انه يوجهها الى أفندية الآثار القادمين • وهكذا تؤدي الحركة الى تغيير التكوين ويؤدي بنا تغيير التكوين الحركي الى تغيير الانفعال من الضياع الى التحدي •



(٥)

وتعبر الصورة الخامسة عن حالة أخرى من حالات شعور البطل بالضياع أمام حائط الآثار يقف أمامه عاجزا عن فك الطلاسم المكتوبة عليه • ويؤكد التكوين هذا المعنى :

١ ـ بحجمه الصغير مقارنا بحجم الاحجار الاثرية التي يقف عليها •
٢ ـ بتصويره من أعلى فيبدو الجسم مضغوطا في الكادر •

وفي الوقت نفسه يؤكد التكوين بروز الشخصية من خلال :

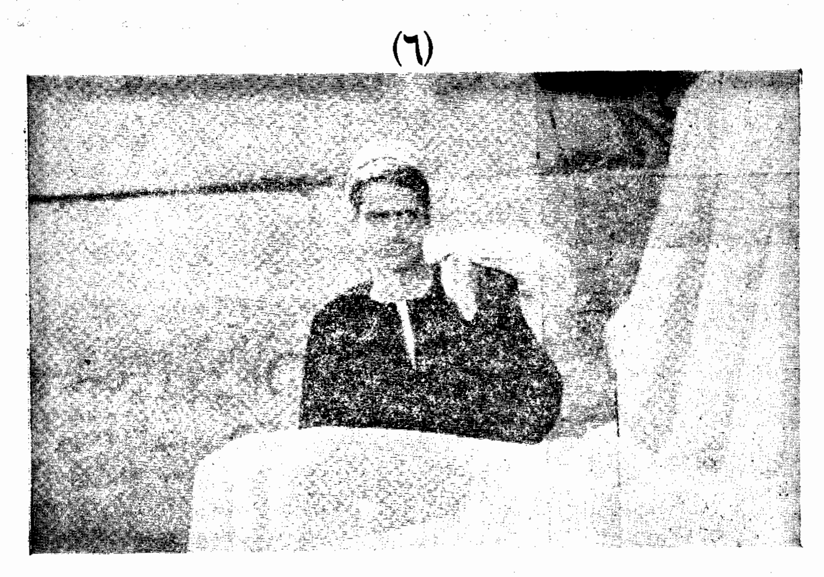
١ ـ وضع الشخصية عند نقطة التلاقي بين خط الثلث الافقي من أعلى وخط النصف الرأسي تقريبا •
٢ ـ جلبابه الاسود وسط اللون الرملي •

وقد روعي وضعه في هذا المكان بحيث يبدو الفراغ الممتد أمامه أكبر من الفراغ الممتد خلفه • حتى يجذبنا الفراغ الامامي الى مركز اهتمام البطل ويتمثل في الحائط الفرعوني التي ينتهي بها ، وتظهر في اللقطة التالية •

وتأخذ الكاميرا في هذه اللقطة حركة رأسية من أعلى الى أسفل تتابع بها حركة البطل في تقدمه نحوها • وكلما زاد اقترابه زاد بالطبع انضغاط منظور الجسم مما يزيد بالتالي تأكيد المعنى المطلوب •

وعلى ذلك فالحركة هنا لتأكيد نفس المعنى بخلاف الحركة في المثال السابق التي تحولنا من معنى الى معنى آخر مقصود •

(٦)

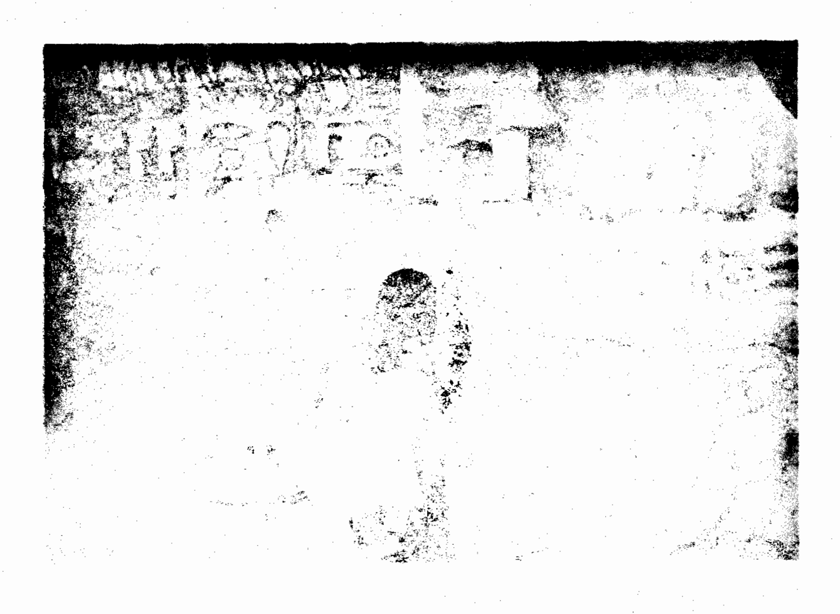


وتقدم لنا الصورة السادسة شخصية الغريب الذي يأتي الى المنطقة ، يتعرف على ونيس بطل الفيلم ويعمل مع الافندية في البحث عن الآثار فيخشى أهل القبيلة أن يتسرب سر مخابيء المومياء عن طريقه الى الافندية من خلال علاقته بونيس فيتعرض لاعتدائهم .

ويمثل هذه الصورة الغريب عند أول قدومه في لحظة من لحظات انبهاره بالآثار لذلك كانت الاثار هي الشخصية الرئيسية التي تسود الكادر ، بينما يتحول الممثل الى خلفية . وقد روعي وضعه مواجها للكاميرا في هذا الكادر لنكشف عن نظرة انبهاره ورهبته بالاثر الذي يقف خلفه ويمثل جزءا ضخما من كف بينما نسمع ما يدور في ذهنه (وهذا كف يقبض على مصيري .. لم يقرأ أبدا) .

ويمثل هذا التكوين نهاية لقطة تؤكد بحركتها نفس المعنى عن سيادة الآثار حيث تسير الكاميرا مع الممثل من اليمين الى الشمال فتستعرض مع حركتها حجم التمثال وتبرز ضخامته التي يختفي وراءها الممثل تماما ثم يعود الى الظهور من جديد .

ورغم ان الممثل يقف خلف التمثال ويختفي الجزء الاكبر من جسمه بينما يسود الكادر جزء من جسم التمثال ، يحافظ التكوين في نفس الوقت على تأكيد الممثل في الكادر بوضعه داخل زاوية يشكل ضلعاها الجزء الظاهر من التمثال . ووجوده عند نقطة التلاقي بين خطي الثلث على شمال الكادر . كما يزيد من تأكيد ظهوره ملابسه البيضاء على الارضية الرمادية . ومواجهته للكاميرا .

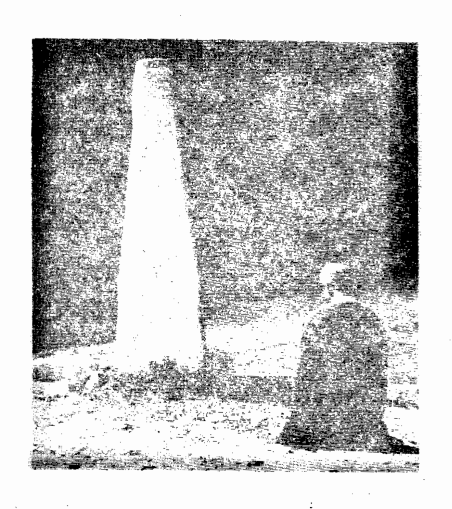


(٧)

وفي الصورة السابعة نرى الغريب بعد الاعتداء عليه يحتمي بركن مهجور من الآثار التي تسود الكادر وتؤكد تفاصيلها حالة الغريب المنهارة وتتمثل هذه التفاصيل في الاقدام الضخمة التي تضغط على قاعدة حجرية تملأ أكثر من نصف الكادر الايمن وعلى القاعدة حفر الاشخاص في حركة مقاومة • بينما يحتل الخلفية حائط آخر من حوائط الآثار عليه أشكال فرعونية مهشمة •

ويمثل هذا الكادر نهاية لقطة تأخذ فيها الكاميرا حركة التفاف دائرية تكشف عن وجود الغريب المختفي • وتمثل هذه الحركة بدائريتها عملية البحث عن الغريب فتؤكد بذلك فكرة الاحتماء بالآثار •

واللون الترابي لملابس الغريب الممزقة يجمع بينه وبين الآثار التي تحمل نفس اللون تقريبا ، حتى اننا نكاد لا تتبين وجوده بينها الا عندما يتحرك في نهاية اللقطة •



(٨)

وفي الصورة الثامنة نرى البطل في نهاية الفيلم يلجأ الى قبر أبيه بعد أن فاضت به وحدته ، وقبل أن يدلي بالسر متطوعا الى علماء الآثار • ونراه راكعا في خشوع أمام القبر •

الشخصية الرئيسية في الصورة هي شاهد القبر الممثل للأب والمعبر عن سيادته • لذلك يؤكد التكوين سيادة الشاهد في الصورة بامتداده قائما في خط رأسي يعبر عن القوة والشموخ • وقاعدته عريضة نسبيا عن قمته مما يوحي بفكرة الثبات التي يحملها الشكل الهرمي • كما يؤكد سيادة الشاهد وجوده في ثلث الكادر الايسر ، ولونه الابيض على أرضية داكنة ، واتجاه نظر الممثل نحوه بينما يعطينا ظهره • واللون البنفسجي للزهور المبعثرة حول الشاهد ، وهو اللون الوحيد في الكادر • كما ان الخط الافقي المائل للارض من اليمين الى الشمال يأخذ النظر ناحية الشاهد •

واذا كان هذا الخط الاخير الهابط الى اليسار يحمل نظرنا الى الشاهد ، فالخط الممثل لظلال الشاهد المتجه الى اليمين يربط بين الشاهد والبطل •



(٩)

وتعود بنا الصورة التاسعة والاخيرة في هذه المجموعة الى بداية الفيلم حيث يذهب الرجال للعزاء في موت رئيس قبيلتهم .

والصورة تعبر من البداية في لقطة عامة عن طبيعة الموضـــــوع الذي يتناوله الفيلم ، ويلعب فيه الجبل دورا أساسيا . لذلك يســـــود الجبـــل الصورة بما له من كتلة ضخمة ، رغم وجوده في الخلفية . ويمتد الجبل في خط شبه منحني يعبر عن احتضانه لمنازل القرية . ويؤكد التفاف الجبـــل حول هذه المنازل وجود الكثبان الرملية الممتدة في مقدمة الكادر على الشمال وكأنها تكمل حركة الالتفاف كما ان انحدارات الجبل الشديدة الوعـــــور تمهد لجفاف الحياة وخشونة الاحداث التي نقبل عليها .

والخطوط الافقية الملائمة لمشاعر الهدوء والاستسلام والموت في لحظة العزاء هي الخطوط الغالبة • تمثلها المنازل المكونة من دور واحد وتمتد بالعرض • كما تمثلها قمة الجبل نفسه في الخلف ، والكثبانات الرملية المسطحة تقريبا في مقدمة الكادر ، وتوزيع الاشخاص في كتل صغيرة تمتد في خطين بالعرض على اليمين ، وان كان بقية الرجال الموجودين على الشمال في مجموعة دائرية •

ومن الملاحظ أيضا ان عناصر التكوين الثلاثة في الكادر المتمثلة في الجبل، والبيوت والرجال ، تأخذ شكل دوائر ناقصة تحيط ببعضها على التوالي : الجبل بالكثبانات الرملية يحيط بالمنازل والرجال ، والمنازل تحيط بالرجال • والرجال في نصف الكادر يكونون شبه عصبة دائرية • وبهذا يحيلنا كل عنصر منها الى الآخر ، ويبرز الرجال في الوسط رغم انهم أقل عناصر الصورة في الحيز •

ملاحظات عامـة

وفيما عدا هذا التحليل للتكوين في كل صـــــورة على حدة ، بقيت بعض ملاحظات عامة تجمع بين هذه النماذج المقدمة من فيلم المومياء ، يجدر ذكرها وهي :

- لاحظ التقارب في التكوين بين صورة العم مع الملثم من بين فتحة الباب (رقم ٢) وصورة ونيس بين شقي الجبل (رقم ٣) حيث تمثل فتحة الباب كما تمثل الفتحة بين شقي الجبل اطارا داخليا يحصر الشخصية داخله .

- الصور الثلاثة لونيس : بين شقي الجبل (رقم ٣) وفوق بحر من الرمال (رقم ٤) وأمام طلاسم الحائط الفرعوني (رقم ٤) ، تمثل احساس ونيس بالضياع على مستويات مختلفة ، ولاحظ تقارب التكوين بين الاولى منها والاخيرة من حيث المساحة التي يشغلها ونيس وموقعها من الكادر ، حيث يمثل بقعة سوداء تقع في منتصف الكادر تقريبا .

- لاحظ عدم وجود خطوط منحنية توحي بالمرونة والنعومة . والخطوط الغالبة هي الخطوط الرأسية القائمة التي توحي بالقوة والعنف مما يتمشى مع مضمون الفيلم .

- توزيع الكتل الثقيلة في الصورة يلعب دورا أساسيا في معظم الكادرات يمثل الجبل كما تمثل الآثار الضخمة شخصيات أساسية في الفيلم •

وفي مقابل الكتل الضخمة في بعض الكادرات مثل صورتي (٦ و ٧) نجد في كادرات أخرى استغلال المساحات الخاليـــة في لقطـــات عامة مثل صورتي (٤ و ٥) أما صورتي (٨ و ٩) فتتناغم فيهما الكتلة مع مســـاحة الفـــراغ •

- وكما تؤكد التكوينات نوعية الحوار بين الانسان والانســان كما في صورتي (١ و ٢) تؤكد نوعا آخر من الحوار بين الانسان والاجسام الجامدة وتمنحه لونه الخاص في كل حالة من حالاته : مع الجبـــــل كما في صورتي (٣ و ٩) ومع الآثار كما في (٥ و ٦ و ٧) ومع القبر في صورة رقم (٨) •

الكسندرنيفسكى *

- فيلم روائي طويل (٩٠ دقيقة)
- انتاج الاتحاد السوفيتي ١٩٣٨
- اخراج سيرجي ايزنشتين
- سيناريو بافلنكو وايزنشتين
- تصوير أدوارد تيسه
- موسيقى سيرجي بروكوفييف
- منـاظر وأزياء شبينل سلوفيوف وايليزييف عن تصميمات ايزنشتين
- تمثيـل :

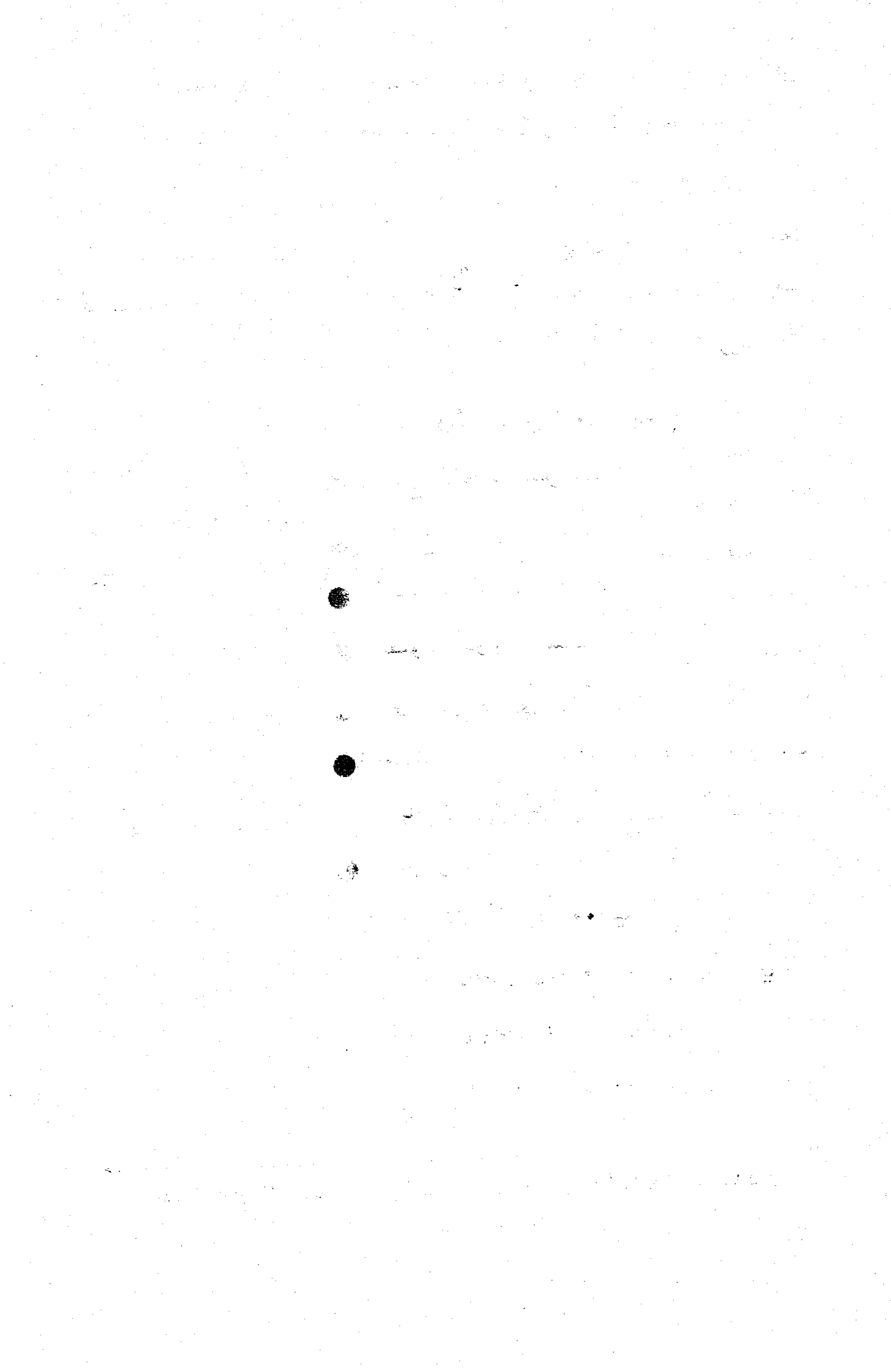
تشيركازوف .. نيفسكي

اوخلويكوف .. فاسيلي بوشلاي

اريكوزوف .. جافريلو

ايفاشيفا .. أولجـا

نشرة نادي السينما بالقاهرة ـ الموسم الرابع ١٩٧١/٧٠ ـ العدد ٢٧



الكسندر نيفسكي

كان ايزنشتين صاحب أهداف سياسية في أفلامه • لكنه استطاع بعبقريته أن يتجاوز حد التوقف عند الصيحات السياسية الى تقديم أعمال فنية خالدة • وقد تتفق مع فن ايزنشتين أو نختلف ، وقد لا يتلاءم الايقاع العام لافلامه ـ بحكم تاريخها ـ مع ايقاع عصرنا ، مما يحول بيننا وبين تذوقها كما يجب • لكنها لا زالت تمثل ـ على قلة ما انتهى منها ـ أعمدة أساسية من أعمدة الفن السينمائي •

ويعتبر فيلم الكسندر نيفسكي من أمتع أفلام ايزنشتين ان لم يكن أمتعها على الاطلاق للمشاهد المعاصر •

تتابع المشاهدة :

عناوين تبدأ بتحديد زمن الاحداث : القرن الثالث عشر • يتلوها مشاهد الفيلم •

١ • على شاطىء بحيرة بيوس :

ـ لقطات تضم هياكل عظمية وجماجم بشرية على أرض روسيا •

ـ شاطيء البحيرة • الصيادون ينتشرون داخلها ، يقفون في المياه ، ويدخل صوت كورالي يغني بالانتصار على الغزاة في هذا المكان •

ـ يقبل أحد قادة المغول ، يخرج اليه نيفسكي من البحيرة حيث كان يقف مع الصيادين • القائد المغولي يغريه بالعمل معهم فهم في حاجة الى قادة عظام من أمثاله لكن نيفسكي يرفض•ويعود القائد المغولي خائبا•ومع رجوع القائد المغولي بموكبه تعود الاغنية الكورالية تقول : « لن تتخلى عن أرضنا •• ومن يعتدي علينا سيلقى حتفه » وكانت الاغنية قد توقفت على أثر ضوضاء قدوم الموكب ثم الحوار •

— نيفسكي يقف مع رجل عجوز يشيعان موكب المغول حيثما يلتفت اليه الرجل العجوز ويطالبه بالثأر من المغول فيرد عليه نيفسكي بأن المطلوب أولا رد الخطر الجرماني القادم • ثم يعود الى الصيد •

٢ • في مدينة نوفجورود :

— الاجراس تدق والناس يتجمعون ونرى جافريلو وبوشلاي معا يتتبعان أولجا •

— الاثنان يتنافسان على الزواج منها وكل منهما يعرض عليها مواهبه ، وتطلب أولجا منهما مهلة للتفكير •

— نعود الى الناس الذين يتجمعون على دقات الاجراس ، ونرى جنديا مجروحا يعلن على أهل المدينة سقوط مدينة بسكوف في أيدي الغزاة • ويحرضهم على الدفاع عن مدينتهم وهو يذكر لهم بعض فظائع العدو الشنيعة التي يرتكبها مع الاهالي •

— التجار المنتفعون يحاولون اثارة الشك في أقوال الجندي ويدعون الناس الى الهدوء • ولكن ينبري من بين الناس من يكشف نواياهم الخبيثة ويطالبون بدعوة الكسندر نيفسكي لتولي قيادتهم •

٣ • معسكر التوتون (الجرمان) :

— فرسان التوتون • والنار • والاسرى المكبلين • والقائد يوزع المدن على أمرائه عندما يصله أحد الخونة يخبره بتمرد نوفجورود وطلب أهلها استدعاء الامير نيفسكي فيستهين القائد بنيفسكي •

— أحد الاسرى يثور في وجه المعتدي وينذره بالهزيمة • الخائن يأمر بقتله • فيسحبه الجنود وتفشل ابنته فاسيليسا في اعتراضهم • يلقى التوتون بالاطفال في النار ويشنقون الروسي الثائر الذي يصيح باستدعاء نيفسكي لانقاذ بسكوف من الهلاك • وخلفه يظهر ملاك السلام في نحت بارز •

وتستخدم في هذا المشهد معظم التيمات الموسيقية المستخدمة فيما بعد مع التوتون في مواقف مختلفة ومنها اللحن الاساسي المميز لهم • ونسمعه لاول مرة مع هجوم الجنود على الثائر الاسير ودفعه الى المشنقة •

٤ • منزل نيفسكي :

— نيفسكي قلقا لا ينام بسبب اخبار الاعتداء التوتوني • يسزق شبكة الصيد • يقبل وفد نوفجورود يدعوه لتولي القيادة وانقاذ البلاد • ويطالب نيفسكي بتحريض الشعب أولا للدفاع عن وطنهم •

— وتنعدم الموسيقى في هذا المشهد تماما الذي يشغله الحوار أو الصمت •

٥ • مزارع :

— الفلاحون يخرجون من الارض • يتجمعون حول أحد الخطباء • يسيرون طوابير • وتعود الاغنية الحماسية الكورالية بنفس اللحن السابق في أول مشهد تدعو الناس للدفاع عن الوطن وتشغل المشهد كله •

٦ • نوفجورود :

— الجموع تصل المدينة باعلامها حيث تدق الاجراس للتجمع • ويصعد أحد التجار الاثرياء على المنصة يرفض استقبال نيفسكي ويدعوه للعودة من حيث أتى • فيتصدى للتاجر أحد المواطنين ويهدده بالضرب اذا لم ينسحب •

— نيفسكي يخطب في الجموع للذود عن الوطن • وفي نهاية الخطبة تدق الاجراس وتدخل الاغنية الحماسية الكورالية •

— أصحاب الحرف يتبرعون باتتاجهم • « أجنات » بائع السلاح العجوز يدعوهم لاخذ كل ما عنده من سيوف ودروع وخوذات • وتظهر فاسيليسا بين الناس ترتدي معهم ثياب الحرب •

— مع ظهور فاسيليسا وحركتها أثناء ارتداء ثياب الحرب يدخل كورال نسائي مواصلا نفس الاغنية الحماسية •

— أولجا مع بوشلاي وجافريلو ينتظران قرارها فتقول لهما بأنها ستهب قلبها لاكثرهما شجاعة في المعركة المقبلة .

تتوقف الاغنية الحماسية أثناء الحوار ثم تعود بعده الى نهاية المشهد حيث تختلط بها دقات الاجراس .

٧ . معسكر التوتون :

— راهب يعزف على الارغن ونسمع مع صوت الارغن ترنيمات كورالية . والامراء يقفون على استعداد والقائد يتطلع اليهم عندما يحمل اليه الجاسوس خبر ظهور كتيبة نيفسكي الاستكشافية ، ويأمر القائد بارسال مجموعة من جيشه لملاقاتهم .

— الجاسوسان يدلان جيش الاعداء على الطريق الى طليعة جيش نيفسكي، وتلتحم المجموعتان .

٨ . معسكر الروس

— السماء ملبدة بالسحب . والارض يكسوها الجليد . ونيفسكي يسير مفكرا حتى يصل الى مجموعة من جنوده حول النار واجنات يحكي لهم قصة الارنب الذي استطاع أن يحشر الثعلبة بين شجرتين فتخلص من شرها بل وينتقم منها بالاعتداء على عفافها . وهي القصة التي يستمد منها نيفسكي خطة معركته مع التوتون فيما بعد .

ويقبل الجاسوس يحذر نيفسكي وهو يفتعل الخوف من زحف الجرمان . وينصحه بالانسحاب بعد أن قتلوا أحد قواده وأسروا بوشلاي فيكشف نيفسكي كذبه لان بوشلاي لا يمكن أن يسلم نفسه حيا . ويأمر نيفسكي بالتحرك لنجدته .

— بحيرة تشود سكوى تكسوها طبقة من الجليد . يقبل من بعيد اثنان من الفرسان تتبين عند اقترابهما نيفسكي واحد قواده ينزلق حصانه في مقدمة الكادر ثم ينهض . ويرجع الاثنان من حيث أقبلا بعد أن قرر نيفسكي اختيار المكان لملاقاة العدو .

ونسمع مع قدومهما ثم عودتهما أثر صوت حوافر الخيل التي تكشف عن رقة طبقة الجليد تحتهما •

— الجنود يصلون بجثة أحدهم • ويقسم نيفسكي على الانتقام • ويشرح لضباطه خطته ويوزع عليهم المسئولية ، ويتحرك الجميع استعدادا لملاقاة العدو •

٩ • المعركة :

— نيفسكي على قمة صخرة مع بعض معاونيه • وفي الاسفل ينتشر الجنود • والجميع ينتظرون لحظة الاشتباك في ترقب •

— مع موسيقى تعبر عن توترهم •

— التوتون يندفعون على خيولهم مع لحن يمثل عدو الخيل يتبادل مع اللحن المميز لهم كما يدخل صوت كورالي معهما •

— نيفسكي وجافريلو وبوشلاي • يتحرك بوشلاي الى الخلف بعد معانقة جافريلو لملاقاة العدو • وترتفع الموسيقى مع المعانقة بعد هدوئها

— بوشلاي ينزل الى جنوده •

— فرسان التوتون يخترقون صفوف الروس ويبدأ التلاحم بين الفريقين وترتفع المؤثرات الصوتية للمعركة •

— في بداية المعركة تظهر براعة بوشلاي وخفة دمه وهو يجندل الاعداء ، ثم يأتي دور جافريلو فتبدو شجاعته في اختراق تحصين الاعداء وفتح منفذ لجنوده • وفي نهاية المعركة يبارز نيفسكي قائد التوتون ويهزمه •

— (لاحظ الصراع بين اللحن المميز للتوتون واللحن المميز للروس أثناء المعركة) •

— جنود الروس يطاردون فلول الهاربين من التوتون مع اللحن المميز للروس •

— طبقة الجليد فوق سطح البحيرة تتكسر تحت أقدام التوتون فيلقون حتفهم غرقا • ومع غرقهم نسمع اللحن المميز لهم الذي يلفظ أنفاسه مع سقوط آخر جندي تحت الماء •

— نيفسكي ينظر الى ساحة القتال بعد نهاية المعركة ويغمد سيفه في جرابه • (صمت) •

— استعراض القتلى والجرحى • ونرى من بينهم بوشلاي وجافريلو • مع صوت يأتي من بعيد يغني للابطال • وتقبل أولجا تعين بوشلاي وجافريلو على القيام وتسير بهما •

١٠ نوفجورود :

— عند مدخل المدينة يتجمع الناس على أصوات الاجراس حيث يتقدم جيش نيفسكي الشهداء فيركع الناس لهم ثم يتلوهم الاسرى فينهض جمهور الناس في غضب (لاحظ تحول اللحن الموسيقي الغليظ) ثم يدخل الكسندر نيفسكي الذي ينحني على الاطفال يحملهم ويداعبهم • ويستقبله الشعب بصيحات الترحاب (مع دقات الاجراس التي تعود) ثم يأتي دور قدوم الخونة •

— نيفسكي يخطب في الناس معلنا اقامة العدالة • فيأمر باطلاق سراح الاسرى من الجنود لانهم لم يحاربوا برغبتهم • أما السادة فيقول : « نبادلهم بالصابون » • وأما الخونة فيتركهم للشعب يفعل بهم مايشاء• ويندفع الشعب نحو الخونة يفتك بهم وتعلو الصيحات التي يحل محلها صوت غناء نساء كورالي •

— وتسأل أولجا أي القائدين أكثر شجاعة • فيقول بوشلاي ان أشجع الجميع فاسيليسا • وبعدها يأتي جافريلو فتكون أولجا من نصيبه • وتحزن أم بوشلاي لان ابنها لم يكن الاول وكانت تريد أن تزوجه • فيطمئنها بوشلاي على مسألة الزواج ويشير لها نحو فاسيليسا التي يمد لها يده ويسحبها نحوه ، وتبتسم الام في فرحة •

— نيفسكي يعلن للجميع حقهم في قضاء وقت ممتع • وتدق الموسيقى الشعبية • ثم يخطب نيفسكي عن روسيا التي لا تهزم • ومع آخر لقطة للفيلم نعود للجنود الروس وهم يقفون في تحفز برماحهم يملأون الكادر • وينزل عليهم عبارة « من يأتي الينا بالسيف يقتل بالسيف »•

ملاحظات فنية :

من هذا التتابع السابق لمشاهد الفيلم نلمس على الفور أهدافه السياسية • حيث كان الغرض من انتاجه عام ١٩٣٨ رفع الروح المعنوية وتدعيم الوحدة بين الشعوب السوفييتية لمواجهة الخطر النازي الذي جر الاتحاد السوفييتي وجر العالم الى الحرب العالمية الثانية • واذا ما تركنا هذه الاهداف السياسية لفيلم الكسندر نيفسكي جانبا ، وقد قام بدوره في تحقيقها بالفعل • أقول اذا تركنا هذه الاهداف السياسية جانبا ونظرنا الى الفيلم من الناحية الفنية نجد ما يلي من ملاحظات نسوقها حسب ترتيب السياق الفيلمي :

في المشهد الاول (على شاطى البحيرة) :

١ — يعبر ايزنشتين عن حياة الصيادين المسالمة بالايقاع البصري البطيء (على مستوى المونتاج والحركة داخل الكادر) ومساحات السماء الواسعة • ومن خلال الايقاع السمعي للاغنية الكورالية الرزينة • وتوزيع الشخصيات في الكادر الذي يعطي الجو الريفي • ومياه البحيرة هادئة •

٢ — يكشف قدوم الموكب المغولي عن عبودية روسيا تحت حكم المغول في ذلك العصر من خلال اصطدام حراس الموكب بالاهالي • لاحظ تصوير رئيس الموكب بزاوية من أسفل لابراز سيادته • وبعد فشله في اغراء نيفسكي بالتعاون معهم ، نجده يهبط من أعلى وخلفه جنوده تاركا نيفسكي على قمة التل •

٣ ـ نيفسكي العظيم يقف بقدميه في مياه البحيرة وحده وسط الكادر بزاوية من أعلى • التصوير بزاوية من أعلى يناقض ـ تقليديا ـ الاحساس بعظمة نيفسكي ، ولكن وجوده وحده في الكادر وسط مساحة خالية يتناقض معها في اللون ، يؤكد أهميته ، ويأتي الصوت مدعما هذه الاهمية ، خالقا علاقة كونتربونطية مع زاوية التصوير ، حينما يصيح نيفسكي معترضا على الضوضاء التي أحدثها قدوم المغولي حرصا على عدم هروب السمك ، فيصمت الجميع طوعا لامره • وعندما يخرج نيفسكي لملاقاة رئيس الموكب المغولي تتعدل الكاميرا لتصويره بزاوية من أسفل •

٤ ـ تلتقي في هذا المشهد بأول مبدأ من المباديء العامة في الفيلم وهو توقف الموسيقى والمؤثرات الصوتية أثناء الحوار •

٥ ـ لاحظ الاقتصاد في الحوار وبراعته الموحية بين نيفسكي ورئيس الموكب •

— هل أنت الذي هزمت السويديين ؟

— أجل

— وماذا تفعل هنا ؟

— أصيد السمك •

في المشهد الثاني (مدينة نوفجورود) :

٦ ـ نلتقي بمبدأ آخر من المباديء العامة في الفيلم وهو عدم احترام طبيعة الوقائع المستخدمة ، والنظر اليها باعتبارها مجرد اداة للتعبير عن فكرة ما • فقصة الحب التي تجمع بين بوشلاي وجافريلو وأولجا ليست قصة حب حقيقية ، وانما هي قصة شكلية لتقديم فكرة البطولة واعلاء السلوك الحربي لكل من بوشلاي وجافريلو بحيث تجعل منهما انماطا من نوع أبطال قصص الفرسان •

٧ ـ سلوك الشخصيات يحمل طابعا نمطيا كما هو واضح في طريقة مغازلة بوشلاي لأولجا برفع حاجبه ، وتطويح طرف رباط وسطه بيده في حركة دائرية ، ومسح شاربه بسن البلطة (تذكر استخدام البلطة فيما بعد أثناء المعركة) .

٨ ـ يأخذ سلوك الشخصيات طابعا مسرحيا أثناء المنافسة بين بوشلاي وجافريلو على الزواج من أولجا .

٩ ـ لاحظ التكوين الجمالي لاولجا من خلال دكان بيع القماش (استغلال عمق المجال) .

١٠ـ لاحظ الاحساس بالكتلة في استخدام البناء المعماري للكنائس في الخلفية . واستغلال خطوطها في تقسيم الكادر تقسيما جماليا وهي في مجموعها تكون أرضية بيضاء تبرز حركة الناس الاساسية في المقدمة .

في المشهد الثالث (معسكر التوتون) :

١١ـ يلجأ ايزنشتين في هذا المشهد الى احداث « صدمة شعورية » لدى المتفرج بالصورة التي يقدمها للتوتون وتتسم بالصلابة والبرودة والخشونة والجمود الحديدي وافتقارها للحياة . ويعبر ايزنشتين عن هذه السمات بالوسائل السينمائية التالية :

- اللون : اللون الابيض كالثلج (والراهب في ثيابه السوداء يؤكد غلبة العنصر الابيض).
- الخوذات : التي تعطي الفرسان مظهر الانسان الآلي . (ويؤكد الاحساس عدم رؤيتنا لبشرتهم الا فيما ندر) . وخوذات أخرى بقرون (حيوانات) .
- التقابل : بين الخوذات السمراء والعباءات البيضاء حتى ليبدون كما لو كانوا شياطين تنقض على ضحاياها .

- الصلبان : هي رمز دين المحبة ، تؤكد (بالتناقض) وحشية تصرفات الفرسان .
- التشكيل الهندسي للفرسان .
- الايماءات البطيئة : وهم يرفعون خوذاتهم ، وفي أشارات الرئيس ، وعندما يلقي بالاطفال في النار .
- الصمت : فغياب الكلام يكشف عن الطابع اللا انساني للفرسان .

١٢- لاحظ الحركات المسرحية مع اندفاع التوتون نحو الاسرى وجرهم .

١٣- لاحظ التقابل بين الاسير المشنوق وخلف جثته المعلقة ملاك السلام .

١٤- مع دفع الاسير الى المشنقة نسمع اللحن الاساسي المميز للتوتون وهو نفس اللحن الذي يركب على لقطاتهم وهم يغرقون في نهاية المعركة .

في المشهد الرابع (منزل نيفسكي) :

١٥- يتناقض هذا المشهد مع المشهد السابق بما يشيعه من دفء بيتي داخل منزل نيفسكي بالمشاعل وشباك الصيد وأماكن الجلوس والاسترخاء والاقواس والاعمدة المعمارية وبقية عناصر الديكور والاكسسوار التي تشع بالحياة وتعبر عن السلام .

١٦- المشاعل في هذا المشهد تعبر عن الدفء والنور وقد تم توزيعها داخل الكادر مع نيفسكي لتضفي عليه مسحة قدسية ، وتعبر عن نيفسكي الحارس ، حامي الشعلة الروسية . أما النار في معسكر التوتون فهي رمز الخطورة والموت والدمار بما تحتله من مساحات واسعة في الكادر ، ولهب متطاير ، وبما ينتج عنها من دخان أسود كثيف . (لاحظ التقابل الواضح بين أمير التوتون على يمين الكادر والنار الضخمة خلفه يتصاعد منها الدخان الاسود في المشهد السابق ونيفسكي على يسار الكادر وشعلة صغيرة على اليمين في هذا المشهد .

١٧ـ لاحظ انعدام الموسيقى تماما في هذا المشهد : الصمت والكلمات والمؤثرات الصوتية للحركة هي وحدها التي تكون عناصر الصوت •

في المشهد الخامس (المزارع) :

١٨ـ الفلاحون يخرجون من داخل فتحات بباطن الارض رمزا للارض الروسية التي تلد المدافعين عنها • وهم يأتون دائما من يسار الكادر ومن أسفل متجهين الى أعلى يمينا •

١٩ـ صفوف الفلاحين تسير في خطوط انسيابية متعرجة أو تلتف حول الخطيب في خطوط دائرية حميمة في مقابل الخطوط الآلية المستقيمة الباردة للتوتون •

٢٠ـ تصاحب هذا المشهد موسيقى كورالية حماسية تربط بين هذا الجزء وأول الفيلم حيث تعتبر استمرارا لنفس النشيد •

في المشهد السادس (التجمع في نوفجورود) :

٢١ـ تصل جموع المتطوعين الى المدينة على دقات الاجراس التي تحدد لهم الخطوة في ايقاع مؤثر • وتعود نفس الدقات مع دخول النشيد الكورالي الحماسي بعد انتهاء خطبة نيفسكي مباشرة لتتصاعد بهذه النهاية وتضاعف من تأثير الخطبة الحماسي •

٢٢ـ نيفسكي بلقطة من أسفل والسماء العريضة خلف ظهره تؤكد أهميته •

٢٣ـ تكرار ظهور المشاعل الى جانب نيفسكي وبوشلاي وجافريلو وأولجا في لقطات مختلفة تعبر عن نبالتهم • (احاطة نيفسكي بالمشاعل تقابل احاطة باسكوف بالنار) •

٢٤ـ لاحظ عدم انتظام الحشود على نقيض التوتون • (الحضارة الشفوية في مقابل الحضارة البصرية) •

٢٥ـ فاسيليسا وأولجا وجهان يرمزان لروسيا • الاولى ترتدي ثياب الحرب والثانية تمنح قلبها لاكثر الفارسين شجاعة •

في المشهد السابع (معسكر التوتون) :

٢٦ـ معسكر التوتون بنفس المواصفات التي سبق ذكرها : الترتيب والنظام والبرود • على نقيض الروس في المشهد السابق •

٢٧ـ لاحظ التعبير الكاريكاتيري في معالجة شخصية الراهب ذي العباءة السوداء وفي معالجة شخصيتي الجاسوسين • من خلال أنف الراهب الحاد ونظراته الصفراء وابتسامته الماكرة • ومن خلال نظرات التلصص والتمويه والمبالغة في محاولة الجاسوسين اضفاء السرية على حركاتهما وأقوالهما ، والمداهنة للعميل •

في المشهد الثامن (معسكر الروس) :

٢٨ـ قصة اجنات عن الارنب والثعلبة لزملائه في هذا المشهد تلهم نيفسكي بخطته الحربية مع التوتون •

ويذكر ايزنشتين انه أراد بهذه الحادثة التعبير عن عبقرية نيفسكي الملهمة التي استطاعت ان تستخرج من حادثة بسيطة خطة حربية حاسمة كما استطاعت عبقرية نيوتن اكتشاف قانون الجاذبية من حادثة وقوع التفاحة • ومن ناحية أخرى فان هذه الحادثة تربط القمة بالقاعدة •

٢٩ـ لاحظ قيمة الصوت الناتج عن حوافر الخيل على سطح البحيرة المغطاة بطبقة من الجليد في تحديد سمك هذه الطبقة •

في المشهد التاسع (المعركة) :

٣٠ـ ينقسم هذا المشهد الى أربعة مراحل تبدأ بالانتظار ثم قدوم التوتون ثم المعركة وأخيرا ساحة القتال بعد نهاية المعركة • وتمثل المرحلة الاخيرة في الواقع فاصل ايقاعي هاديء بين ضجيج المعركة السابق واحتفالات النصر اللاحقة •

٣١ـ ويمثل المرحلة الاولى ١٢ لقطة تتطابق فيها حركة العين داخل تكوين الكادرات (في المكان) مع حركة الموسيقى (في الزمان) مع انفعال الترقب المطلوب • ويكلمنا ايزنشتين عن هذه العلاقة بين الكادر والموسيقى والانفعال في هذا الجزء بالذات كنموذج لتكامل البناء السمعي البصري للفيلم في كتابه « الاحساس الفيلمي » •

٣٢ـ تم تشكيل حركة اندفاع التوتون على ايقاع ضربات القلب مع :

أ ـ التزايد المستمر في الحركة نفسها •

ب ـ الانتقال من العام الى الخاص أو من البعيد الى القريب •

جـ ـ التعبير عن الحركة بالموسيقى (الضربات تزداد سرعة وتتعقد أكثر فأكثر تعبر عن نبض القلب المضطرب ، وتقابل الفريقين ، كما تعبر عن عدو الخيول نفسها) •

وتعمل العناصر السمعية البصرية هنا على خلق وحدة ديناميكية ، وتؤدي هذه الوحدة الديناميكية الى اثارة قوية للانفعال • ولا شك ان عدو الخيول هو الذي يثير أساسا هذا الانفعال • ولكن الحاصل ان ايزنشتين يضاعف تأثير هذا العامل بهذا التركيب المعقد بين الصوت والصورة •

٣٣ـ حاول ايزنشتين في بعض اللقطات أن يحصل بكاميرا ثابتة على تأثير الشاريو بان يحرك الخلفية بينما يحتفظ بالفارس في المقدمة ثابتا ولكنه يهتز بطريقة معينة للايحاء بالحركة كما لو كان فوق ظهر حصان يجري بسرعة • ولكن التنفيذ كان رديئا وانكشفت الحيلة تماما مما أفسد التأثير •

٣٤ـ يظهر فرسان التوتون دائما خلال المعركة في شكل هندسي منتظمين في مثلثات أو مربعات أو مستطيلات •• وتعبر هذه الخطوط والزوايا عن النظام ، والتعاقب ، والتقدم خطوة خطوة • ولكنها قبل كل شيء

تعبر عن جفاف وخشونة التوتون . وتعبر عن الجمود القابل للكسر. وعلى النقيض نجد ان حركة الروس تتسم بتعدد الابعاد ، والتوافق ، والكل معا . انهم يمثلون حركة أمواج المحيط التي تحطم الصخر ويمثله فرسان التوتون .

وتعبر المعركة في مدها وجزرها عن الحوار (الحرب) بين المحيط والصخرة . وفي النهاية تتحطم الصخرة وتتناثر الى أجزاء . وقد تم تنظيم حركة المد والجزر داخل الكادر بحيث تتحرك من جانب الى آخر بالتبادل بين الابيض والاسود .

٣٥- لاحظ ثراء شريط الصوت في هذا المشهد كله من موسيقى ومؤثرات وحوار . ومن الموسيقى ما هو من نوع الفولكلور ومنها الالحان المميزة ، ومنها ألحان كورالية ، كما استخدم الموسيقى كمؤثر صوتي مع قذف السهام . ويمثل الصمت عنصرا أساسيا في شريط الصوت وقد وفق الفيلم في اختيار لحظات الصمت مع موت اجنات ومع نظرة نيفسكي الاخيرة على ساحة القتال وهو يضع سيفه في جرابه بعد انتهاء المعركة .

٣٦- لاحظ نعومة وبطء حركة الكاميرا الموفقة بالشاريو من الشمال الى اليمين تستعرض جثث القتلى في المعركة .

٣٧- يعود الصوت الغنائي القادم من خارج الكادر - مع لقطة الشاريو السابق ذكرها - يمثله في هذه المرة صوت نسائي مفرد يغني للابطال ، ليؤكد الطابع الشعري للفيلم ويحتفظ له بوحدة الاسلوب .

٣٨- أولجا وهي ترفع بوشلاي وجافريلو وتعينهما على السير ترمز الى روسيا في تقديرها لابطالها .

في المشهد العاشر (احتفالات النصر في نوفجورود) :

٣٩- قارن دقات الجرس المرحة التي يبدأ بها هذا المشهد ودقاته السابقة

المعبرة عن الخطر • وحركة الجموع وصيحاتهم في هذا المشهد وحركتهم عندما تجمعوا في نفس المدينة قبل المعركة •

٤٠- الشموع فوق صدور الشهداء تضفي عليهم معنى التقديس •

٤١- نيفسكي يحتضن الاطفال ويداعبهم في مقابل القاء التوتون للاطفال في النار •

٤٢- ابراز حكمة نيفسكي وعدالته باطلاق سراح الاسرى من الجنود لانهم لم يحاربوا برغبتهم وترك الخونة للشعب يفتك بهم ، أما عن الامراء من الاسرى فيقول « نبادلهم بالصابون » •• عبارة تحمل أكثر من معنى (السخرية - الحكمة - الترفع عن الانتقام - السلام) •

٤٣- ينتهي الفيلم بخطبة نيفسكي ثم لقطة عامة للجنود في حالة ترقب مع عبارة « من يأتي لنا بالسيف يقتل بالسيف » لتأكيد الهدف السياسي من الفيلم •

السمات الفنية والجمالية العامة :

ومما سبق يمكننا أن نخلص الى تحديد السمات الفنية والجمالية للفيلم فيما يلي :

اولا : البناء الدرامي :

للوصول الى فهم الفيلم فهماً سليما يجب مراعاة ان معالجة ايزنشتين هنا تأخذ طابعا ملحميا • ذلك ان قصة الكسندر نيفسكي هي ملحمة بالفعل• واذا لم يحركنا الفيلم كثيرا من الناحية الشعورية فذلك يرجع الى انه ليس دراما نفسية تتناول بعض الاشخاص ومشاكلهم ، وانما هو دراما ملحمية ، وما يهمه : ان يعرض علينا الارض الروسية والشعب الروسي الذي يتحرك وينهض ويتجمع ويندفع نحو الغازي الغربي ويهزمه في النهاية • ونتيجة لذلك تم ترتيب كل شيء في الفيلم ليترك هذا الانطباع عن الشعب الروسي الذي

لا يقهر . وينعكس أثر الطابع الملحمي على العناصر المختلفة لبناء الفيلم الدرامي ، أو يلتقي معها في الاتجاهات التالية :

أ - نمطية الشخصيات : فهي تمثل انماطا أساسية ، تظل كما هي من البداية للنهاية جامدة لا تتحول بفعل طابعها الاسطوري . بوشلاي ممثلا للشجاعة بكل ما لها من اندفاع مع خفة في الدم وجافريلو ممثلا للحكمة .

أما نيفسكي فيمثل الشجاعة مع الحكمة معاً كما تدلنا عليه تصرفاته منذ اللحظة الاولى في مواجهة الزعيم المغولي وفي قيادته للمعركة ثم في اقامته للعدالة بعدها .

وأما اجنات صانع الاسلحة فيجسم المشاعر الوطنية لاصحاب الحرف في نوفجورود : مرح ، ماكر ، وطني غيور ، يستشهد في سبيل قضية بلاده .

ب - عدم الاهتمام بالتتابع الزمني للاحداث : حيث لا يحتفظ له ايزنشتين بغير دور ثانوى في الفيلم . فالفيلم عنده يأخذ شكل القصيدة ، ويقسم الى عدة مقاطع غنائية . أو يأخذ شكل اللوحات الجدارية (وكما نعلم ان الواقعية الجديدة على يد دي سيكا وروسلليني ترفض هذا المفهوم للسينما . وتؤكد التتابع الزمني للاحداث وتحرص على الامانة الواقعية في عرض الظاهرة) . والمثل الصارخ على عدم الاهتمام بالتتابع الزمني للاحداث في الفيلم ظهور الفرقة الموسيقية الشعبية فجأة وسط مشهد المعركة وقبل نهايتها وهي الفرقة المفروض رؤيتها فيما بعد .

ج - عدم احترام الابعاد المكانية للوقائع : كما يدلنا عليه المثال السابق لظهور الفرقة الموسيقية المفاجيء . ومن أمثلته أيضا ضربات جافريلو التي تبدأ بالهجوم على أحد الاعداء ثم نفاجأ في نهايتها - بعد عدة انتقالات بينها وبين ما يدور حولها في المعركة - انها في مكان آخر

حيث يحاول جافريلو أن يفتح ثغرة في صفوف التوتون ينفذ منها جنوده .

د ـ تجريد الاحداث من طابعها الواقعي : كما هو واضح مثلا في قصة الحب بالفيلم ، وفي تصوير المعركة التي لا يسيل فيها قطرة من دماء . ان ايزنشتين يقدم لنا فكرة المعركة ، لا المعركة نفسها .. فالوقائع عنده ليست مجرد وقائع في حد ذاتها، وانما هي رموز ، وبالتالي تكتسب معنى عاما .

هـ ـ التقابلات : من خلال المونتاج المتوازي بين الروس والتوتون تصل الى مستوى التقابل بين الابيض والاسود ، بحيث أصبحت كاريكاتيراً للواقع ، ترمز الى الصراع بين الخير والشر .

ثانيا : التعبير الرمزي :

يلعب الرمز دورا أساسيا في كل أفلام ايزنشتين . ونضرب مثلا على تعبيراته الرمزية من أفلامه السابقة لقطات الاسد الثلاثة في المدرعة بوتمكين تعبيرا عن انتفاضة الشعب الثورية ، والتقابل بين لقطتي تمثال نابليون وكرينسكي في فيلم اكتوبر تعبيرا عن رغبة كرينسكي في التشبه بنابليون . ومن هذين المثالين يتضح ان الرمز عند ايزنشتين يقوم على أساس البناء الدينامي للمونتاج . والمونتاج عند ايزنشتين يقوم أصلا على مبدأ التفاعل بين صورتين لخلق صدمة عاطفية ، ينتج عنها تصوير أحد الافكار أو مجموعة منها في ذهن المشاهد . ومن ثم فالرمز عنده ليس صورة محملة بقوة ما ـ تطرأ على السياق كي توضح أو تحدد معنى الحدث وتثريه بكل ما توحي من ظلال (صورة الاسد أو صورة تمثال نابليون) ـ وانما هو ما يتبقى عن الصدمة العاطفية (الناتجة عن علاقة هذه الصورة بغيرها) . ويرى ايزنشتين ان هذا المعنى الرمزي ، الناتج عن هذا المونتاج الخاص ، هو العامل الحاسم في كل أفلامه ، أو بمعنى آخر التعبير السينمائي عن جوهرها .

ولم يخرج ايزنشتين في تفجيره للمعاني الرمزية العديدة في فيلم الكسندر نيفسكي عن نفس المبدأ القائم على خلق الصدمة العاطفية بين صورتين ، ولكنه يرتفع الى مستوى أرقى من التطبيق بالبعد عن الترجمة الحرفية للمبدأ كما سبق مثلا في المقابلة بين صورة كرينسكي وصورة تمثال نابليون التي تفاجأ بها . فالتقابل في نيفسكي يكون بشكل أعم بين التوتون من ناحية والروس من ناحية أخرى ، وهو تقابل ثري ينتشر في تكوين الكادرات والملابس والاكسسوار والحركة ... لكل من الفريقين . ومن أوجه الخلاف أيضا بين الرمز في نيفسكي والرمز في أفلام ايزنشتين الاخرى ان الرمز هنا ينبع من البيئة نفسها التي يتعامل معها ، فاللون الابيض لملابس التوتون مثلا يرتبط بلون الثلج الموجود أصلا في البيئة . ومن ثم يصبح الرمز هنا أكثر نعومة وأكثر موضوعية ، حيث يتضمن الفيلم تفسير رموزه من باطنه ـ ان صح التعبير ـ دون الاعتماد على ثقافة المشاهد الذاتية ، وبغير حاجة الى اقحام لقطات دخيلة توقف السياق الفيلمي . كما يرتفع الرمز الى مستواه الحقيقي من الايماء بدل أن يقف عند حد الاشارة المباشرة بضرب المثل (هذا مثل هذا) .

كما نجد من الرموز في فيلم نيفسكي ما يفجره محتوى الكادر نفسه مثل صورة القسيس الذي يقبل هاربا بجلده من الخلف بينما نرى في مقدمة الكادر ذئبا شاردا ينظر بعدم اكتراث ثم يخرج من الكادر تاركا موقعه للقسيس ، أو فارا منه ، أو غير ذلك من تفسيرات يحملها محتوى الكادر نفسه بجمعه بين القسيس والذئب على هذا النحو ، خالقا بذلك نوعا آخر من التعبير الرمزي لا يعتمد على الصدمة التي يخلقها المونتاج بين صورتين واعتبرها ايزنشتين أساس تعبيره الفيلمي .

ثالثا : البناء التشكيلي :

يمكننا أن نقول بكل اطمئنان ان كل صورة في كل فيلم من افلام ايزنشتين يتم تكوينها بدقة فائقة ، تشمل أصغر التفاصيل داخلها . فايزنشتين خلف

كاميرته كالرسام أمام لوحته • ويتم توزيع شخصياته داخل الكادر في وضع متماثل أو غير متماثل بحيث تحمل دائما معنى ما ، فاذا كان هنـــاك مثلا برجا ما في المقدمة وسلم من ثلاث درجات في الخلفية ، نجد في مقابل ذلك ثلاث شخصيات على البرج وواحد فقط على السلم • وهكذا ••

ونضرب مثلا آخر ، أصبح مثلا كلاسيكيا ، في المشهد الاول عندمـــا يقدم لنا الفيلم شخصية البطل نيفسكي ، حيث يقوم البنـــاء الهندسي على تقسيم الصورة الى ٣ أجزاء بالعرض ، تشمل السماء الثلث العلوي منهـــا وتشغل الارض الثلثين الاخرين قبل ان يظهر نيفســـكي • وعندما يظهر ينعكس الوضع فتشغل الارض الثلث الاسفل فقط ويمتد القائد بقـــامتـه على السماء التي أصبحت تشغل ثلثي الصورة العلويين •

وفيما عدا ما سبق ذكره من تكوينات في التحليل السابق نذكر منهـــا ذلك التكوين الحركي المشحون بالايحاء للجنود الروس وهم يزحفون على التوتون في خط عرض من أسفل الى أعلى حتى يملأون الكادر تماما كما لو كانوا موجة عاتية لا سبيل الى ايقافها •

وقد زاد التكوين قوة تصوير اللقطة بزاوية من أعلى فيكشف التكوين بوضوح عن الصراع بين مساحتين لونيين يسود فيه اللون الاسمر (الروسي) في النهاية تماما •

ومن خلال تحليل ايزنشتين للعلاقة السمعية البصرية في الجزء الاول من مشهد المعركة يتبين لنا بوضوح مدى دقة ايزنشتين المتناهية في ترتيب تكويناته التشكيلية داخل الكادر وهو ما سنتعرض له ـ فيما بعد ـ عنـــد الكلام عن البناء السمعي البصري للفيلم •

رابعا : الموسيقى :

فيلم الكسندر نيفسكي هو أول أفلام ايزنشتين الناطقة • وقد تأخـر ايزنشتين كثيرا عن معاصريه من المخرجين الذين استخدموا الصـــوت في

أفلامهم حيث تم اخراج هذا الفيلم بعد حوالي ٥سنوات من دخول الصوت على الفيلم ، كما ان ظروف الحرب المقبلة أجبرت ايزنشتين على انهاء فيلمه بسرعة ليشارك الفيلم بدوره في المعركة • وكان ايزنشتين أثناء عمله يتمنى لو أتيح له فرصة أوسع من الوقت لتوفير قدر أكبر من الجهد والاتقان في معالجة شريط الصوت على وجه الخصوص • لكنه بعد أن أنهى عمله في الفيلم كان راضيا عما توصل اليه تماما وذكر انه ما كان بوسعه ان يتجاوزه لو أتيح له ما كان يتمناه من سعة في الوقت لانجازه •

والواقع ان النتائج التي توصل اليها ايزنشتين في استخدامه لشريط الصوت والموسيقى خاصة تعتبر نتائج باهرة في وقتها • وقد ساهم بها ايزنشتين في وضع بعض الاسس العامة المعمول بها حتى الآن في استخدام الموسيقى في الافلام •

ويمكننا أن نحدد بعض الملامح الاساسية لموسيقى فيلم الكسندر نيفسكي فيما يلي :

أ ـ تمثل الموسيقى عنصرا أساسيا في الفيلم يؤكد طابعه الملحمي الغنائي ، حيث تحول القصة الى انشودة كورالية تبدأ مع أول مشهد ويتكرر ظهورها في مواقف مختلفة من المشاهد فتخلق بتكرارها وحدة في الاسلوب وتربط بين مشاهد الفيلم وبعضها (راجع شريط الصوت في تتابع المشاهد) •

ب ـ تتميز موسيقى الفيلم بالثراء في أنواعها فالى جانب النوع الكورالي منها نجد موسيقى فولكلورية ، وأخرى مؤلفة للتعبير عن مواقف انفعالية مختلفة ، وذلك عدا اللحن المميز للروس واللحن المميز للتوتون ، ودقات الاجراس المختلفة والموسيقى المستخدمة كنبضات مثل الموسيقى الايقاعية المصاحبة لمشهد غرق التوتون ، والموسيقى المستخدمة كمؤثرات صوتية مثل الموسيقى المصاحبة لاطلاق السهام في المعركة •

جـ ـ اختص الفيلم مجموعة التوتون بلحن مميز غليظ ثقيل على النفس واختص مجموعة الروس بلحن مميز حماسي مرح • وقد أجاد الفيلم استخدام اللحنين في الحصول على تأثيرات مختلفة • فأحيانا نجد اللحن المميز متزامنا مع مجموعة وفي أحيان أخرى غير متزامن معها كما في لقطات بداية مشهد المعركة التي تصور انتظار الروس حيث نسمع اللحن المميز للروس • والهدف واضح من عدم استخدام اللحن على صورتهم اللحن المميز للتوتون ، ومع هروب التوتون في نهاية المعركة المميز مع مجموعته في كل حال •

ومما يجدر الاشارة اليه ان أول مرة يظهر فيها اللحن الغليظ المميز للتوتون يكون مع صورتهم وهم يدفعون أحد الاسرى الى المشنقة • وآخر مرة نسمع فيها نفس اللحن تكون مع غرق آخر واحد منهم ، وفي هذه المرة الاخيرة يتحشرج اللحن في نهايته كما لو كان يلفظ هو الآخر آخر أنفاسه •

وطبيعي أن تنعكس صورة المعركة بين الروس والتوتون على اللحنين المميزين لهما في شكل صراع بينهما يتبادلان فيه مركز السيادة الواحد منهما بعد الآخر الى أن ننتهي بسيادة اللحن المميز للروس الذي يبقى وحده في النهاية بلا منافس يركب على صورة فلول التوتون الهاربة •

د ـ لاحظ العلاقة البنائية بين الصورة وطابع الصوت الموسيقي المستخدم كما في استعمال آلات النفخ وخاصة الترومبيت مع لقطات الفرسان تحمل معنى القوة والاندفاع ، واستعمال الصوت البشري مع الجثث بعد المعركة يحمل مشاعر الاسى • ويتناقض بفرديته مع المشهد السابق المليء بالضجيج والحركة •

هـ ـ رغم ان بروكفييف استطاع أن يقدم ـ فيما بعد ـ موسيقى الفيلم في قطعة موسيقية مستقلة (متتالية) الا انها كانت في الفيلم تكون مع الصورة وحدة بنائية متكاملة • وتمثل موسيقى الفيلم ـ من هذه

الناحية ـ حالة استثنائية خاصة جدا • ذلك ان موسيقى الفيلم الجيدة هي الموسيقى التي لا تصلح للاستماع بمفردها لان هـذا النوع من الموسيقى ينتهي الى جذب انتباه المشاهد نحوه مما يحطم الوحـدة البنائية للفيلم أكثر مما يساعد على تكاملها •

و ـ كان ايزنشتين يراعي طوال الفيلم عدم المزج بين عناصر الصـوت المختلفة بحيث يحتفظ بعنصر واحد هو المسموع فقط سـواء كـان الحوار أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى دون أن يركب أحـدهـا على الآخر •

خامسا : البناء السمعي البصري :

الموسيقى بالنسبة لايزنشتين لا تصـاحب الصورة ، وانما يجب أن تعيد صياغتها بأسلوبها الخاص • ولذلك يرجع السبب في توقفه عن اتمام مونتاج فيلم الكسندر نيفسكي لحين انتهاء الموسـيقى الروسي العظيم بروكوفييف من وضع موسيقى الفيلم • ذلك ان ايزنشتين ـ كما صـرح بنفسـه ـ قد أجرى مونتـاج بعض لقطاته قبل وضـع الموسـيقى وتـم تركيب الموسـيقى عليهـا بعـد ذلك • كما أجرى مونتـاج بعض اللقطات الاخرى بعد وضع الموسيقى أي تم تقطيعها على أسـاس الموسيقى التي سبق وضعها • والسبب كما يكشف عنه هذا الاسلوب من العمل نفسه (الموسيقى على الصورة أحيانا والصورة على الموسيقى أحيانـا أخرى) • هو بلا شك تحقيق أكبر قدر من الوحدة التي يجب أن يتسـم بها البناء السمعي البصري للفيلم في رأي ايزنشتين •

والمشكلة بالنسبة لايزنشتين تتمثل في الربط بين الايقاع الذي يحـدد نفسه في المكان (الصورة) والايقاع الذي يجري في الزمان (الموسيقى) • والمشكلة هي ربط ايقاع الصورة بايقاع الموسيقى بقصد تأكيد وابـراز الايقاع الزمني للصور وتدعيم تأثيرها • ومن ثم تتمثل المسألة في نوع من الربط بين التطور البصري للموضوع والتطور السـمعي • وبذلك يتأثـر

الواقع الحسي للصورة بمعامل اللا واقعية الذي يساعدها على تجاوز نطاقها الذاتي •

ويعتبر كل من مشهدي الانتظار ثم هجوم فرسان التوتون من بعده من المشاهد الفريدة في هذه الناحية ، بما حققه كل منهما من تكامل في بنائه السمعي البصري • ويتكون مشهد الانتظار من ١٢ لقطة فقط يكتب عنها ايزنشتين الفصل الاخير من كتابه الاحساس الفيلمي في ٤٦ صفحة يقدم خلالها تحليلا عمليا دقيق التفاصيل عن البناء السمعي البصري لهذا المشهد لقطة بلقطة كنموذج تطبيقي لوجهة نظره في هذه الناحية • وهي في الواقع وجهة نظر طريفة وغريبة نوعا ما •

يستهل ايزنشتين دراسته بالسؤال التالي :

ما هي الأسس التي يقوم عليها البناء السمعي البصري للفيلم •• أي فيلم ؟

ويجيب عن السؤال فيقول :

من الاجابات السريعة الساذجة على هذه المشكلة ان نعثر أولا على مرادفات « للعناصر الممثلة في الموسيقى » مثل : حزين ـ أمل ـ حب ـ مرض •• وهكذا مما يسهل لنا بعد ذلك التوفيق بينها وبين الصور الملائمة•

ولا تعتبر هذه الاجابة ساذجة فقط وانما طفولية وخالية من الاحساس أيضا • وتؤدي بنا لا محالة الى حالة من الخلط بين الامور • ذلك ان التخيلات البصرية والموسيقية لا يمكن قياسها بوحدات واحدة من خلال عناصر ضيقة من العناصر « الممثلة » • واذا حق لنا أن نتكلم عن علاقة عميقة أصيلة بين الموسيقى والصورة فلن يكون ذلك الا بالرجوع الى العلاقة بين الحركات الاساسية للموسيقى والحركات الاساسية للصورة •

ان ما يمكننا أن تتحدث عنه فقط هو ما يمكن قياسه بالفعل ، مثل الحركة الاساسية لكل من القانون البنائي لقطعة الموسيقى المقدمة والقانون البنائي للمحتوى الصوري المقدم • ذلك ان هذا القانون البنائي يعتبر بوجه عام الخطوة الاولى نحو تجسيم فكرة ما من خلال صورة أو شكل العمل الابداعي ، بغض النظر عن المادة التي ستتخذها الفكرة •

ومن ثم فعلينا ان نعلم كيف نستخلص الحركة التي تمثل قطعة الموسيقى المقدمة لنا ، مع تحديد مسارها (الخط أو الشكل الذي تتخذه) كأساس للتكوين التشكيلي المتعلق بالموسيقى •

والحركة الكامنة في أساس عمل ما من أعمال الفن لا تنعزل عن الفكرة أو تجردها ، وانما هي التجسيم التشكيلي العام لتلك الصورة التي تعبر عن الفكرة •

ومجمل آراء ايزنشتين في هذه الناحية يكفينا لاعطاء صورة واضحة عن طريقته العميقة التي يمتلكها ايزنشتين كعالم ومنه يمكن ان نخلص الى النتائج التالية :

١ ـ اهتمام ايزنشتين البالغ بتكويناته التشكيلية للكادر من حيث الخطوط ودرجة الضوء والمنظور ••والاهمية الفائقة التيـيضفيها على كل عنصر منها في علاقاته المتشابكة مع بقية عناصر البناء الفيلمي •

٢ ـ يرفض ايزنشتين اقامة العلاقة بين الصورة والموسيقى على أساس المعنى الادبي الذي يحمله كل منهما • ويرى ان الاساس السليم لقياس صحة العلاقة بينهما يقوم على التطابق بين الحركة الاساسية الكامنة في القانون البنائي لكل منهما •

٣ ـ يحرص ايزنشتين في بنائه السمعي البصري للفيلم على تحقيق التطابق بين عناصر ثلاثة : الحركة الاساسية داخل الكادر (التي تحددها الخطوط أو الضوء أو المنظور) ، والحركة الاساسية للموسيقى المصاحبة لنفس الكادر ، والحالة النفسية المطلوبة .

٤ ـ ان ايزنشتين يبالغ كثيرا في ابراز هذه الدقة المتناهية في تحقيق التطابق البياني بين الموسيقى والصورة بحيث يساورنا الشك القوي في امكانية ايزنشتين نفسه على مواصلة هذه المطابقة على امتداد الفيلم بطوله . كما ان تحليله لا يخلو في رأيي من الافتعال .

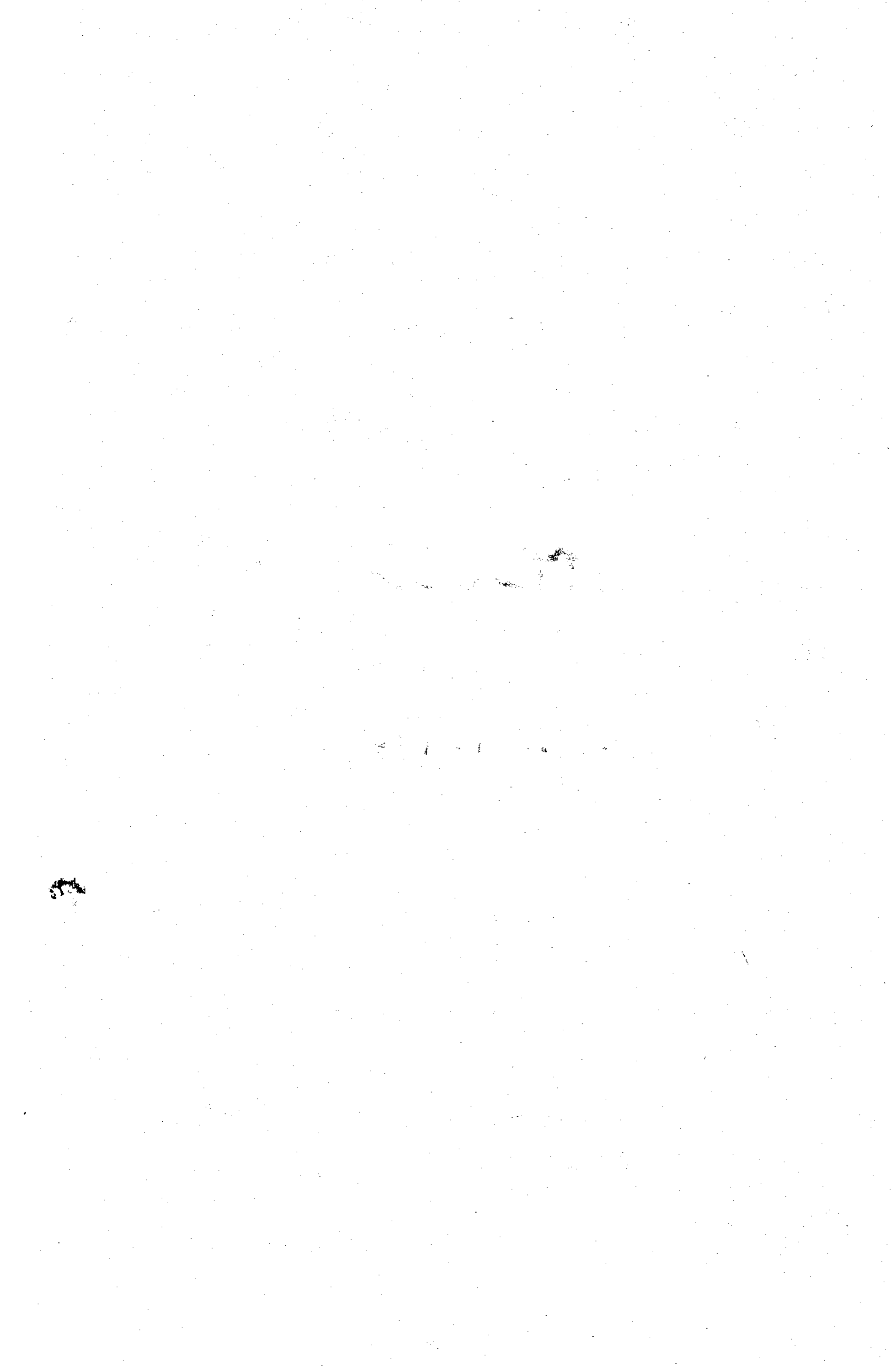
ولكننا مع ذلك لا يسعنا الا أن نشعر بالتقدير العظيم لهذه القدرة التحليلية في خلق البناء السمعي البصري للفيلم ، مما يثير اعجابنا بأيزنشتين كعالم سينمائي قدر اعجابنا به كفنان من أكبر فناني السينما في تاريخها كله .



الروائي والتسجيلي

القسم الثاني

عن عالم الفيلم التسجيلي القصير



مقدمة

الصورة التي تقفز الى ذهن القارىء غالبا ـ وأكاد أقول دائما ـ عندما تذكر كلمة السينما ، هي صـــورة الافلام الروائية الطويلة ذات القصص المحبوكة والديكور والممثلين والممثلات • رغم ان القـاريء ، لا يـرفض ـ عندما نذكره ـ ان هناك أفلاما أخـرى لكنها لا تحظي بنفس الاهتمام • يطلق عليها أحيانا أفلاما تسجيلية أو وثائقية أو أفلام المعرفة أو غيرهـا من أسماء • وعلى نفس المستوى من الاهتمام تقريبا يضع أيضا الافلام الروائية القصـيرة •

وفي مقدمة الاسـباب التي دفعت بهـذه النوعية من الافـلام (التسجيلية والقصيرة) الى هذا المأزق ، المنظور التجاري الذي يضـعها في ذيل القائمة ، حيث لم تصبح حتى الآن سلعة تجارية رائجة • بالاضـافة الى سقوط عدد كبير منها تحت وطأة التكنيك الدعائي المجوج •

غير ان النظرة التجارية لهذه الافلام وسوء استخدامها أحيـانـا ، لا يقللان من قيمتها الذاتية • ومنها ـ من الاعمال الابداعية ـ ما يسـتحق التقدير بنفس القدر الذي تستحقه الاعمال الجيدة من الاشكال الفنيـة الاخرى مثل القصة في الأدب أو السوناتا في الموسيقى أو القصـيدة في الشعر أو البورتريه في الرسم • وكل منها (بما فيها الافلام التسـجيلية والقصيرة) يحتفظ لنفسه داخل جنسه الفني بقوامه الخاص ، وجمالياتـه الخاصة ، ودوره الخاص في اشباع حاجات أساسية لدى الانسان ، ذاتيـة

واجتماعية • وبسبب ذلك تبقى هذه الاشكال حية ومتطورة داخل اجناسها الفنية الى جانب الاشكال الاخرى ، تمثل عوالم خاصة توسع من آفاق الانسان ومتعته الروحية وتمده أيضا بسلاح خاص لمواجهة مشاكل الحياة •

ويمثل هذا الجزء الثاني من الكتاب بعض محاولاتي في التعرف على عالم هذه الافلام التسجيلية والقصيرة • وقد تأخذ هذه المحاولات شكل الدراسة الميدانية كما في الفصل الاول الذي يقدم متابعة يومية لعملية الابداع الفيلمي من خلال تجربة عملية لانتاج أحد الافلام التسجيلية • أو تأخذ شكل المقابلة الشخصية كما في الفصل الرابع مع المخرج الانجليزي « بازيل رايت » أحد رواد السينما التسجيلية في العالم • أو تأخذ شكل المقال كما في معظم ما شاهدته من أفلام مهرجانات السينما العالمية في ليبزج ، أوبرهاوزن ، القاهرة ، بغداد •

ويضم هذا الجزء ـ فضلا عما سبق ـ في الفصل الثالث منه ، ندوة حول أوضاع السينما التسجيلية في عالمنا العربي ، كما يقدم في الفصل الاخير النص الكامل لسيناريو أحد الافلام الابداعية القصيرة ، مما سبق ذكره ضمن أفلام مهرجان أوبرهاوزن كنموذج على الخيال السينمائي المبدع •

وعلى هذا النحو ، أرجو أن يكون التوفيق قد حالفني في محاولة الكشف عن بعض جوانب هذا العالم الفني الذي تمثله أفلام هذه السينما الاخرى ، سينما الافلام التسجيلية والقصيرة ، أملا في أن يشاركني القاريء المتعة الجمالية بها ، وأن يتبين معي أهمية دورها الفني والاجتماعي معا • ومن الواضح ان قيمة هذه المحاولة ـ في اعتقادي ـ لا تقتصر على هذه النوعية من الافلام وحدها وانما تمتد الى بقية الانواع الفيلمية ، حيث تمد القاريء ببعض القيم الأساسية التي تمكنه من تقويم الافلام عموما ، ومنها الروائية الطويلة •

بغداد ١٩٧٨
هاشم النحاس

القسم الثاني

في الفيلم التسجيلي القصير
عندما يلعب الجمهور

كيف تخرج فلما بدون الم :

اذا أردت أن تخرج فيلما بدون ألم عن مباراة للكرة فما عليك الا أن ترسل ثلاثة مصورين ، يقف أحدهم فوق مظلة الدرجة الاولى ليكشف منها الملعب كله ويتابع بالكاميرا حركة الكرة بين الفريقين ، ويقف الاثنان الآخران خلف خط الملعب ، وأحدهما ناحية اليمين والآخر ناحية اليسار ، ليصور كل منهما حركة اللعب من جانبه • ويمكن اضافة مصور أو اثنين يتحركان بين الجماهير لتصوير رد الفعل عليهم وهم يصرخون أو يصفقون ، وبعد ذلك يمكنك أن تجلس في القهوة المجاورة للملعب حتى تنتهي المباراة، أو أن تنطلق الى سهرتك الممتعة مع أصدقائك وأنت مطمئن •

وبعد أن تنتهي مهمة التصوير سيقوم مدير الانتاج بأرسال الاشرطة المصورة الى المعمل لتحميضها وطبعها •

والخطوة التالية بعد الحصول على نسخة مطبوعة من الاشرطة المصورة هي لصق اللقطات حسب ترتيبها بعد حذف ما لا أهمية له ، ووضع بعض لقطات رد الفعل المناسبة للجمهور بعد كل لعبة هامة • وهذه العملية يقوم بها الموتتير • وعلى هذا يمكنك أن تواصل سهراتك الى أن ينتهي الموتتير من عمله • وعندئذ لا بد لك أن ترى الفيلم الذي سيحمل اسمك قبل أن يراه الناس • وأثناء العرض يمكنك أن تبدي عدم اعجابك باحدى اللقطات أو أن

تطلب حذف لقطة لاثبات كفـــاءتك في العمل ، ثم تأمر بتـركيب المؤثرات الصوتية والتعليق • ويمكن للمساعد أن يســـجل التعليق ، وعلى المونتير الباقي •• ثم تضع اسمك على رأس قائمة العاملين بالفيلم وبخط عريض يملأ الشاشة يعلن بوضوح ان الفيلم من اخراجك •

المركز القومي للافـلام :

ولكن ما حدث في المركز القومي للافلام التســجيلية عندما أقدم على تصوير المباراة المثيرة بين الاهلي والاســماعيلي ، كـــان يختلف عن ذلك تمامـا •

وقد ظل المركز القومي للافلام التسجيلية والقصيرة أملا يراود أحلام السينمائيين الشبان ليكون القاعدة التي تنطلق منها تيارات السينما المصرية الجديدة • حتى ظهر أخيرا الى الوجود وأسندت ادارته الى الفنان المثقـــف حسن فؤاد الذي رأى أن يبدأ انتاج الفيلم الاول للمركز في نفس اليـــوم الذي صدر فيه قرار انشائه • وحسن فؤاد هو الذي اختار موضوع الفيلم كما اختار صلاح التهامي ـ مخرج أفلام السد ـ للاشراف على انتاجه يعاونه ثلاثة من كتاب السيناريو وهم : أحمد راشـــد ، محمد قناوي ، هاشـــم النحـاس •

وكان لابد أن يقدموا شيئا جديدا يرتفع عن مجرد تسجيل المبـاراة في الملعب ولم يكن الجديد محاولة لابراز العضلات أو الاعـــلان عن الكفاءة وانما كما حدده صلاح التهامي « نريد أن نقدم من خلال المباراة دراســـة اجتماعية لظاهرة الكرة أو بمعنى آخر نريد أن نرى المجتمع من خـــلال هذه المباراة » •

وكي يقترب أكثر الى هدفه ضرب مثلا بقوله :

ـــ لو صورنا مثلا اللحظة التي يخرج فيها كل لاعب من بيته الى المباراة لامكننا أن نقدم شريحة عريضة من المجتمع •

وبناء على هذا الاتجاه شرع كل من كتاب السيناريو الثلاثة على الفور في كتابة ما يراه من اللقطات المناسبة •

كانت الساعة السابعة مساء عندما بدأوا العمل • ودارت المناقشات حول ما كتبوه حتى الواحدة بعد منتصف الليل عندما اتضحت معالم الفيلم، ووضع صلاح التهامي على أساسها خطة العمل ، وتقوم به ثلاث وحدات يرافق كل منها واحد من كاتبي السيناريو الثلاثة ومعه قائمة شبه تفصيلية باللقطات المطلوب تصويرها •

الوحدة الاولى ومصورها علي حسن ترافق فريق النادي الاهلي في السيارة التي تقلهم من أمام باب النادي حتى مدينة الاسماعيلية ، لتصوير أعضاء الفريق أثناء الرحلة •

والوحدة الثانية ومصورها محمد قاسم ، لتصوير مشجعي الاهلي الذين يرحلون الى الاسماعيلية في قطار خاص • ويبدأ التصوير منذ لحظة قدومهم محطة مصر حتى وصولهم محطة الاسماعيلية • وقد أضيف لهذه الوحدة مهندس الصوت مجدي كامل لتسجيل هتافات المشجعين وشعاراتهم التي يرددونها طوال فترة الرحيل •

وكان عمل الوحدة الاولى والثانية يبدأ صباح يوم المباراة بالقاهرة وفي نفس الوقت كان على الوحدة الثالثة أن تبدأ عملها أيضا ولكن بالاسماعيلية لتصوير جمهور الاسماعيلي ومتابعة حياة أعضاء الفريق الاسماعيلي طوال يوم المباراة ، بالاضافة الى تصوير قطار مشجعي الاهلي وسيارة فريق الاهلي عند وصول كل منهما • لذلك انتقلت الوحدة الثالثة الى الاسماعيلية ليلة المباراة • وكانت تتكون من المصورين فارس وهبه وعادل عبدالعظيم ومساعد مصور محمد خليل ومدير الانتاج جلال علي وبعض العمال والسيناريست ويرأسها المخرج صلاح التهامي •

في الاسماعيليـة :

وصلت السيارة بأعضاء الوحدة الثالثة في حدود الثامنة مساء • وبدأ العمل بالإتصال بالسيد عبدالعزيز عبدالوهاب عضو مجلس ادارة النـادي الإسماعيلي ، وأحد كبار تجار المدينة ، وبعد أن تم التعـارف انفرد بـه السيناريست ، بينما رحلت بقية الوحـدة للبحث عن مكان للمبيت على أن تعود بعد ساعة تقريبا • ومرت ثلاث ساعات قبل أن تعود بسبب ازدحـام فنادق المدينة بالقادمين لحضور المباراة ، وخـلال هـذه المدة كان كاتب السيناريو يستكمل من السيد عبدالعزيز ما يحتـاج اليه من بيـانات عن الشخصيات الهامة في الفريق الاسماعيلي ممن لهم شعبية ، وسمات كل منهم الشخصية والاجتماعية ، والبرنامج الموضوع لاعضاء الفريق يـوم المبـاراة لتحديد خط سيرهم منذ خروجهم من منازلهم في الصباح حتى بداية اللعب• هذا فضلاً عن تحديد مظاهر احتفال جمهور الاسماعيلية بالمباراة •

وعلى أساس هذه المعلومات تم وضع السيناريو في صورته النهائية الذي يبدأ تصويره من صباح اليوم التالي •

وفي الصباح •• كانت المفاجأة •• عندمـا بحثت الوحدة عن فريـق الاسماعيلي فلم تعثر على أي دليل يقودها اليه • وكل ما حصلت عليـه من معلومات متضاربة عن مكانه كانت معلومات غير صحيحة • وفشلت محاولات الاتصال بهم في هذا اليوم حتى يحافظوا على هدوء أعصابهم •

وبذلك كان على الوحدة أن تتنازل عن تصوير هذا الجزء من خطتهـا وتواصل تصوير الباقي ، فصورت محطة السكة الحـديد وهي هادئة ، والملعب وهو خال تقريبا من الناس ، كما صورت أول طوابير الجمهور وهم يدخلون الملعب في لقطات مختلفة • وأثناء تصوير الملعب من فوق سـطح

أحد المنازل كان يوجد بعض السيدات ، فتم تصويرهن على انهن يشاهدن المباراة من فوق السطح • ثم صورت طوابير منظمات الشباب أمام المحطة وقد اصطفوا استعدادا لاستقبال مشجعي النادي الاهلي ، وهم يحملون لهم لافتات الترحيب ويهتفون في حماس :

ووضعت كاميرا فوق كوبرى المحطة لاستقبال القطار الذي يحمل المشجعين ، وأخرى فوق السيارة لاستقبالهم وهم يتدفقون من باب المحطة الى الخارج نحو الشارع الى الملعب •

في الملعب :

ووصلت سيارة فريق الاهلي ، ثم وصل القطار ، فانتقل العمل بعد تصويرهما الى الملعب • وبدأ المصورون يستعدون لاخذ أماكنهم لكن اضطراب النظام جعلهم ينتظرون ، ومع تزايد الاضطراب أصبح من الواضح تعذر قيام المباراة •

كانت جماهير الاسماعيلية قد احتلت كل الاماكن من الصباح الباكر • ولم يعد هناك موضع لقدم عندما أقبل مشجعو النادي الاهلي ، فالتفوا حول سور الملعب الحديدي ، ومع تزايد ضغطهم تحطم السور واندفعوا الى أرض الملعب يصرخون محتجين • وانفلت الزمام •• وكان من الواضح ان حوادث مروعة توشك أن تقع • وانتقل التوتر الى العاملين في الفيلم •

كان صلاح التهامي قد أمر في البداية بعدم التصوير حتى تنجلي الامور، حرصا على الفيلم الخام وللمحافظة على الآلات والمعدات ، لكنه مع تزايد الاضطراب انفعل مع الموقف وصرخ فيمن حوله ان ينطلقوا : كل مصور مع سيناريست لتصوير ما يجري من أحداث ، وشارك بنفسه في العمل مع

أحد المصورين • واجتاح الجميع شعور عميق بالمسئولية نحو ضـــــرورة تسجيل ما يحدث على شريط السينما حتى ولو عرضوا انفســـهم للخطر لان ذلك معناه الحصول على وثيقة في غاية الاهمية عند دراسة تلك الظاهرة على أي مستوى •

والتقطت الكاميرات صورا للجموع وهي تندفع في الملعب وتصـــرخ بهتافاتها أمام منصة الدرجة الاولى ، وأخرى للمسئولين وهم يتناقشون وقد نزلوا جميعا الى الملعب •• ورجال الامن يتدفقون •• ودخـــــول الفريـق الاسماعيلي وجلوسه على الارض •

وفي تلك اللحظة كان مجدي يســجل هتافات الجماهير وصراخهم كما سجل النداءات المختلفة التي يوجهها المسئولون الى الجماهير عن طريق مكبر الصوت • وكانت النداءات تحمل ما يراه المسئولون من حل للاشــــكال أولا بأول • في البداية ناشدوا الجمهور العودة الى المدرجـــات •• ولكن لا مكان لهم في المدرجات •• وكانت المحاولة الثانية ان يتم اخـلاء المدرج الخاص بهم من مشجعي الاسماعيلي •• ولكن الاخلاء لم يكن تماما ، حتى لو تم لم يكن للمدرج أن يتسع لتلك الاعداد الغفيرة •• ما العمل ؟ يبـدو ان المباراة من وجهة نظر المسئولين يجب أن تتم •• فالغاء المباراة ليس بالامر الهين ويخلق الكثير من المتاعب ولكن كيف لها أن تبدأ والجمهور في أرض الملعب ؟ وبعد مشاورات مع الحكم انتهت بقبول بقـاء الجماهير على أرض الملعب بشرط أن يظلوا خارج الخطوط • وحمل مكبر الصـــوت النداء الى الجماهير بأن تجلس على الارض خلف الخطوط ، وكان رجال الامن في هذه اللحظة قد أحاطوا بالملعب تماما كتفا الى كتف على الخطوط • وطلبـــوا من الجماهير الجلوس وجلسوا معهم •• وبدأت المباراة •

وبدأ تصوير المباراة بالطريقة المعهودة :

ثلاث كاميرات لتغطي الملعب ورابعة للجمهور • وذلك بأبسط الامكانيات اذ لم يكن مع بعثة التصوير كلها سوى عدسة زوم واحدة ، وهي العدسة التي يمكن بها الانتقال من المناظر القريبة والعامة بسهولة في لقطة واحدة والكاميرا ثابتة في مكانها ، وهي شائعة الاستعمال في مباريات الكرة ، وقد اختصت بها الكاميرا الموضوعة فوق المظلة •

كان من الممكن اضافة مصور آخر للجماهير بدلا من الاقتصار على مصور واحد فقط ، واضافة اثنين يقف كل منهما على خط مرمى أحد الفريقين لتصوير الهجمات الخطرة مع تزويدهما بآلات التصوير السريع لتظهر الحركة بطيئة على الشاشة • ولكن صلاح التهامي لم يكن يهمه تصوير دقائق اللعب قدر اهتمامه بتقديم دراسة عن المباراة كظاهرة اجتماعية • وفي هذه الحالة كان يرى فيما لديه من امكانيات كافية لتحقيق هدفه •

ملاحظات

بعد أن تم طبع الاشرطة المصورة شاهدها صلاح التهامي مع الشبان الثلاثة لاختبارها قبل اجراء عمليـــة المونتـــاج • وأثناء العرض توالت ملاحظاتـه :

- بعض لقطات فريق الاهلي في الســـيارة لا يحمل معنى محـــددا • والمفروض ان تحمل كل لقطة معنى واضحا •

- كانت احدى اللقطات تبدأ بساعة محطة مصر • وتتحرك الكاميرا الى أسفل حتى نرى الناس يدخلون من الابواب ، لكن الجمهور كـــان ينظر الى الكاميرا فأفسد اللقطة • وسأل أحد الشـــبان ان كان من الممكن الاكتفاء بالنصف الاول من اللقطة الذي يصور الساعة وجزءاً من المبنى ، فبين له صلاح التهامي خطأ هـــذا الاجراء في اللقطات الاستعراضية عموما لان الكاميرا في هذه اللقطات تنتقل من موضوع وتنتهي عند موضوع آخر بينه وبين الاول علاقة ما ، ولا يمكن ان نقطع الحركة في منتصفها قبل أن نصل الى الموضـــوع الآخر ، والا كانت حركة الكاميرا الاستعراضية لا ضرورة لها أصـــلا في هـــذه اللقطـة •

- وكانت احدى اللقطات تصور شابا متعلقا بعامود نور ليرى المبـاراة ، ولـكن اللقطة كانت قريبة منه بحيث لا تبين مدى ارتفاعه عن سـطح الارض • فنبه المخرج الى ان هذه اللقطة كان من الممكن ان تبـــدأ من أسفل العمود وترتفع الكاميرا الى أعلى فنفاجأ بالشخص المتعلق به ، وفي الوقت نفسه ندرك مدى الارتفاع •

- وكذلك الحال في لقطتين متتاليتين تصوران معا مجموعة من النـــاس يقفون على كرسي ، وقد مال الكرسي من تحتهم حتى كاد يقع بهم •

يقفون على كرسي ، وقد مال الكرسي من تحتهم حتى كاد يقع بهم • وكانت اللقطة الاولى تصور النصف الاسفل والكرسي • والافضل اذا تعذر تصويرهم عن بعد في لقطة واحدة ان نلجأ الى تصويرهم بحركة استعراضية من أعلى الى أسفل •• حتى يفاجأ المشاهد بالكرسي المائل في نهاية اللقطة •

- وانتقد صورة لبعض الناس يشاهدون المباراة ويظهر الجمهور في الخلف بعيداً عنهم ، فبدوا وكأنهم ليسوا في الملعب •

- وفي لقطة كانت حركة الكاميرا الاستعراضية من الشمال الى اليمين ، بينما كانت حركة الجماهير التي تصورها من اليمين الى الشمال • والقاعدة هي أن تتفق حركة الكاميرا الاستعراضية مع حركة الموضوع المصور •

- في لقطة لمجموعة من الاهالي على السطح نرى الكل يشيرون بأيديهم في اتجاه معين والمفروض أن يشير واحد فقط لشيء يراه ويريد ان يلفت نظر الآخرين اليه • أما اذا كان الجميع يشيرون الى نفس الشيء فقد انتفى السبب في الاشارة أصلا •

وبالطبع طلب المخرج حذف كل اللقطات الخاطئة وغيرها من اللقطات التي لا أهمية لها • ولحسن الحظ كان هناك من اللقطات الاخرى ما يغطي احتياجات الفيلم •

في المونتاج :

بدأت عملية المونتاج بعد التخلص من اللقطات غير المرغوب فيها بتركيب لقطات المباراة • وقام بالمونتاج فتحي قاسم وفتحي داود • وكان مما أبداه المخرج من ملاحظات على مونتاج المباراة ما يلي :

- لاحظ في احدى اللقطات ان جمهورا يضع على رأسه شارة الاهلي يشجع لعبة لصالح الاسماعيلي فطلب تعديل وضعها بحيث تأتي بعد لعبة لصالح الاهلي •

- طلب الغاء لقطة استعراضية للجمهور أثناء اللعب لانها تقطع اندماج المشاهد في المباراة •

- كان المونتير قد لجأ الى وضع رد فعل مزدوج بعد بعض لقطات المباراة الهامة ، فطلب المخرج الاكتفاء برد فعل واحد للجمهور •

- وكانت هناك لقطة طويلة تتابع حركة اللعب وسط الملعب فطلب تقديم ترتيبها ، لأن اللقطات كلما اقتربت من النهاية يجب أن تكون قصيرة للايهام بالسرعة ورفع درجة الاثارة •

- انتهت احدى اللقطات باشارة الحكم « فاول » الى اليسار ، فطلب المخرج حذف الجزء الاول من اللقطة التالية الذي يصور حركة الكرة في اتجاه اليمين لتبدأ اللقطة بضربة كرة في اتجاه اليسار •

- طلب حذف لقطة لاحد المتفرجين أو ان يعدل وضعها ، لانه كان ينظر الى اليمين بينما اللعب في اللقطة التالية الى يساره ، على ان تستبدل بلقطة للجماهير تنظر يسارا •

- غير ان أخطر ملاحظة أدركها المخرج في لقطات النصف الثاني من المباراة هو عدم تسلسلها الزمني • وقد أدرك ذلك من خلال صور الظلال التي تمتد وتنكمش في اللقطات المتعاقبة ، والمفروض انها تزداد امتدادا مع مرور الوقت نحو نهاية النهار • وقد تطلب الامر اعادة تسلسل هذا الجزء كله مرة أخرى من جديد •

لقطات ماقبل المباراة :

أما الجزء الاول من الفيلم وهو الجزء الجديد فيه وكان يشمل لقطات القطار وسيارة فريق الاهلي ، وجمهور الاسماعيلية وصور الاضطراب في الملعب • فقد قام المخرج باجراء عملية المونتاج لها بنفسه • وفي البداية طلب من الشبان الثلاثة أن يرتبوا معا تسلسل اللقطات التي صورت لاعضاء فريق الاهلي في مباراتهم بحيث يضمن الترتيب تسلسلا

منطقيا لتتابع انفعالاتهم • واجروا الترتيب المطلوب على الورق وكان يبدأ بلقطات الاحاديث بين أعضاء الفريق ، ويمر بلقطات لهم وهم يضحكون أو يقرأون الصحيفة ، وبعد لقطات الاكل الذي وزع عليهم في الطريق نرى بعضهم في استرخاء أو اغفاءة خفيفة • وفي نهاية الرحلة عند الاقتراب من المدينة نرى أحدهم يقرأ آيات من المصحف وآخر ينظر في وجوم •

لم ينظر المخرج الى الورقة التي تحمل الترتيب المقترح للقطات السيارة ، ولم يفكر فيها ، فقد أزف وقت الغداء • وكان عليهم ان ينتقلوا بسرعة الى المطعم العمالي باستديو مصر قبل ان ينفد منه الطعام •

وبعد الغداء تناول المخرج قلما وحدد على ورقة صغيرة الاطار العام لترتيب اللقطات •

وقد وضع المخرج هذا الاطار على أساس القول بأن المباراة بين الفريقين تسبقها مباراة بين المشجعين لكل منهما ، للوصول الى الملعب • واذا كانت المباراة بين الفريقين تأخذ طابعا رياضيا فالمباراة بين المشجعين تأخذ طابعا اجتماعيا ، تنتقل فيه مدينة الى أخرى • وهذا الانتقال يحمل معه مظاهر الفرح ويمكن أن ينتج عنه لقاء مثمراً بين أهالي المدينتين ، لكن ما حدث ـ نتيجة لخطأ ما ـ كاد يحول هذا اللقاء الى كارثةلو لا همة رجال الامن ووعي الجمهور في الاستجابة أخيرا لما وجه اليه من نداء •

وكان معنى ذلك انه لم يعد هناك مكان لفريق الاهلي في السيارة لسببين : الاول انهم لا يخدمون فكرة المباراة بين الجمهور • وكان يمكن استخدامهم لو توفر تصوير فريق الاسماعيلي ، ولكن طالما ان فريق الاسماعيلي لم يصور فقد أصبح وضع لقطات فريق الاهلي يخل بتوازن الصراع بين الجمهورين • والسبب الثاني ان ظهور أعضاء الفريق على

الشاشة يجذب اهتمام المشاهد باعتبارهم نجوما ويشغله عن التركيز المطلوب لتتبع الموضوع الاساسي •

وبدأ العمل في مونتاج الفيلم الذي استمر حتى الواحدة بعد منتصف الليل • وتم فيه ترتيب اللقطات على أساس اظهار الهدوء في الاسماعيلية أول النهار وبدايات دخول جمهور الاسماعيلي الملعب بينما كان جمهور الاهلي يركب القطار بالقاهرة • وما أن يصل القطار بمحطة الاسماعيلية حتى يكون الملعب قد امتلأ عن آخره بمشجعي الاسماعيلي ، وبذلك يبدو تطور الاحداث طبيعيا عندما تضطرب الامور في الملعب بقدوم مشجعي الاهلي الذين لا يجدون لهم مكانا • هذا بينما كانت مجموعة منظمة الشباب قد استقبلت مشجعي الاهلي على المحطة بهتافات الترحيب وحملت لافتات تحمل شعارات المحبة والاخوة •

ولكن ما حدث بعد ذلك عندما شاهد حسن فؤاد الفيلم في ترتيبه المبدئي ان رأى ضرورة ادخال لقطات فريق الاهلي لسببين أيضا : الاول لجذب الجمهور لانهم نجوم لهم شعبيتهم ، والثاني لمراعاة مشاعر المسئولين في النادي الاهلي وفريقه الذين سمحوا لوحدة التصوير بمرافقتهم في سيارتهم مما كلفهم بعض المتاعب • وأخذ باقتراح حسن فؤاد وأعيد ترتيب اللقطات •

وقد تطلب المونتاج أربعة أيام متتالية من العمل يبدأ من التاسعة صباحا حتى الواحدة بعد منتصف الليل • وبعد أن تم ترتيب شريط الصورة نهائيا أضيف اليه التعليق (الذي كتبه محمود السعدني) والمؤثرات الصوتية • واكتملت الصورة النهائية للفيلم الذي قدم لاول مرة في تاريخ أفلامنا الرياضية فيلما عن الكرة يحمل وجهة نظر اجتماعية ونرى فيه بعض اللاعبين في لقطات حية خارج الملعب •

الا ان أهم ما يقدمه الفيلم في نظري فضلا عما سبق هو ابراز شخصية الجمهور وطابعها كوحدة ، وتصوير بعض انفعالاته تصويرا صادقا يستمد صدقه من حركة الجماهير التلقائية التي توجد في لحظات معينة ، لا تتكرر •

وقد تضمن الفيلم لقطتين لحركة الجماهير في الملعب هما من أفضل لقطات السينما على المستوى العالمي • ولم يسبق لفيلم مصري ان صور مثلهما : الاولى تصوير الجماهير وهي تنتشر في الملعب في حركة تذكرنا باللقطة العامة للجماهير وهي تندفع على سلالم الاوديسا في فيلم المدرعة بوتمكن • والثانية تصور امتداد حركة الجماهير وهي تتجه الى المدرج داخل « كردون » من رجال الشرطة في خط يبدأ من الزاوية السفلى لجانب الشاشة الايسر ، ويمتد بميل الى أعلى حتى ثلثي الشاشة ثم ينكسر شمالا الى أعلى • واللقطتان صورهما علي حسن •

كما صور فارس وهبه من فوق كوبرى المحطة لقطات نادرة لدخول القاطرة وقد غطاها الجمهور من الخارج حتى أصبحت وكأنها كتلة من البشر تتحرك • ومن اللقطات النادرة أيضا تدفق ركاب القطار على شريط السكة الحديد وهم يتجهون الى باب المحطة الخارجي •

وعلى نفس المستوى كانت اللقطة التي صورت من فوق السيارة للجماهير وهي تتدفق في تزاحم غاية في الكثافة من باب المحطة الى الشارع المؤدي الى الملعب ، وهم يحملون اللافتات ، ويهتفون ، ويرقصون • وقد التقطها عادل عبدالعظيم في حركة استعراضية من اليسار الى اليمين مع حركة الجماهير الزاحفة التي تملأ الصورة •

مع الجمهور :

ومما هو جدير بالذكر ان تلك اللقطات نفسها نالت أعلى نسبة من

تقدير الجمهور بالسينما خلال ملاحظة استجابته باحـــدى دور العرض بالقاهرة ، في ثلاث حفلات مختلفة هي حفلات عشرة صباحا وستة وتســعة مساء ، وكان كل منها في يوم مختلف . هذا وقد توالت استجابة الجمهور لاحداث الفيلم كما يلي :

- مع بداية ظهور أفراد فريق الاهلي بالسيارة بدأت همهمات الجمهور ، والبعض يعلن أسماء من يراه منهم على الشاشة . وعندما ظهر أحدهم يقرأ القرآن ضحك الجمهور بينما أعلنت احدى السيدات اشفاقهــا عليه . ومع لقطة « علي زيور » وهو يأكل الطماطم أصدر الجمهــور بعض الهمهمة بالضحك .

- بدأت همهمة عند قدوم القطار بالمشجعين الى محطة الاســـماعيلية ، وارتفعت الهمهمة مع لقطة المشجعين الاولى وهم يعبرون شريط السكة الحديد بالمحطة ، وتحولت الهمهمة الى صياح يعبر عن الدهشة عنــد العودة مرة ثانية الى جموع المشجعين وهي لا تزال تعبر الشريط وقد تزايد عددها أكثر من المرة الاولى .

- ارتفع صوت المشاهدين بالدهشة عند رؤية جمهور المشجعين يندفـع منتشرا في أرض الملعب . ونفس المستوى من الدهشة أحرزته اللقطة العامة للجمهور وهو يتحرك في عمود طويل داخل كردون الشرطة .

- ضج المشاهدين بالضحك عند رؤية شاب صغير يقف وقد وضع قدمه على صندوق ماسح الاحذية ، وماســح الاحــذية منهمك في القيام بوظيفته بينما كان الملعب حولهما يجتاحه الاضطراب . وتعالت مــن الصالة بعض التعليقات الساخرة .

- كانت لقطات المباراة في عمومها مثيرة لاهتمامهم ، وقد تعالت الاصوات من الصالة بتعليقات الاستحسان أو الاستهجان لما يرونه أمامهم من لعب •

- وكانت أهم لقطات رد الفعل على جمهور المشاهدين للمباراة ، وأثارت اهتمام مشاهدي الفيلم هي لقطة السيدة التي تحرك فمها بالحمد لله دون أن نسمع صوتها وسط ضجة الملعب عندما نجح حارس مرمى الاهلي في تحويل كرة قوية من مرماه ، فقد استنتج جمهور الصالة الجملة التي نطقت بها وأخذ البعض يعلنها لمرافقيه بفخر • كما ضحكوا على السيدة التي تولول بيديها بعد اصابة الهدف • وضجت الصالة بالضحك عند رؤية واحد من جمهور مشاهدي المباراة وهو يبتهل الى الله •

- غير ان أهم تأثير في رأيي كان للفيلم على جمهور المشاهدين ـ وان حدث في حفلة واحدة ولم يتكرر ـ عندما ظهرت لافتة منظمة الشباب بالاسماعيلية يرحب بجمهور الاهلي ، وشباب المنظمة يهتفون « شباب الاسماعيلية يرحب بشباب القاهرة » ، فقد أظهر بعض المشاهدين في الصالة ـ تحت تأثير مشاعر تعصب طارئة ـ استنكارهم لهذا الهتاف • ولكنهم فوجئوا في اللقطة التالية بجمهور الاهلي على الشاشة يهتف « جمهور الاهلي يحيي الاسماعيلي » فأسقط في يدهم ولاذوا بالصمت ، وعندما ارتفعت أصوات منظمة الشباب للمرة الثانية بهتافها لم يكن هناك أدنى اعتراض •

ومما يجدر الاشارة اليه ان هذه الهتافات وان تم تسجيلها من الواقع فعلا ، الا انها لم تحدث بهذا الترتيب الذي تم في الفيلم • ولا يمكن الادعاء

ان ترتيبها بهذا الوضع كان المقصود منه الحصـــول على نفس التأثير الذي حصلت عليه ، ولكن كان هناك احساس قوي بأن هذا الترتيب هو الترتيب الصحيح ، وكان وراء هذا الاحساس نزعة مثالية نحو تعديل الواقع • أو أمنية ملحة بأن يأخذ الواقع هذه الصورة الصحيحة ، فيهتف شباب المنظمة يرحبون بالقادمين ويهتف القادمون بتحيتهم ، ثم يهتف شـــباب المنظمة بشـــعارهم •

وقد أعيد تركيب هتاف المنظمة الاخير مرة ثانية في نهاية الفيـــلم على صورة الجماهير في الملعب لتأكيد معناه في الاذهان ٠

وبذلك حاول المركز القومي للافلام التســـجيلية والقصيرة ـ بـأول أفلامه ـ تقديم نموذج للفيلم التسجيلي يطمح في الارتفـــاع الى آفـــاق اجتماعية وسياسية واسعة تثري موضوعه المحدود •• حتى ولو كان الموضوع عن اللعب بالكرة •

٦٦/٦/

دراسة ميدانية
حول بعض مشاكل الفيلم التسجيلي (*)

ان اللقاء المثمر المستمر بين الخبير التشيكي مسيو كوبيك والشبان العاملين بالمركز القومي للافلام التسجيلية من خلال العمل المشترك في المجلة السينمائية التي ينتجها المركز « مجلة الثقافة والحياة » ، يفجر كثيرا من المناقشات والحلول المتعلقة بمشاكل الفيلم التسجيلي والعمل السينمائي عامة . وفيما يلي تتعرض لمناقشة مشاكل ثلاث هي : مشكلة الموسيقى ، ومشكلة التعليق في الفيلم أو المجلة السينمائية ، ثم مشكلة العلاقة بين الصورة والمعنى المراد تقديمه . وذلك من خلال عمليات معينة يجري تنفيذها تحت الاشراف الفني للخبير .

الموسيقى والفيلم :

« الموسيقى مثل سقف البيت الذي يضم تحته حجرات كثيرة ولكنه سقف واحد » .

قال الخبير مسيو كوبيك هذه العبارة وهو يناقش وضع الموسيقى في فقرة « حفلة الوافدين » وهي احدى الفقرات التي يتكون منها أول عدد من مجلة « الثقافة والحياة » تحت اشراف الخبير .

(*) المسرح والسينما ـ يناير ١٩٦٨ .

كانت الفقرة تتكون من عدة عروض لرقصات واغان وألعاب مختلفة يقدم كلا منها بعض الطلبة الذين يمثلون دولة من دول آسيا أو أفريقيا • وكنت قد سجلت جزءا من الموسيقى المصاحبة لكل عرض منها ، حتى يمكن تقديم اللقطات المصورة من كل عرض مع الموسيقى الخاصة بها ، ولكن الخبير رفض استخدام الموسيقى بهذا التطابق الحرفي مع الصورة ، خاصة وان اللقطات المتعلقة بكل عرض كانت قليلة ، تمر بسرعة مما لا يتيح فرصة لتذوق اللحن •

وعندما قيل بأن موسيقى كل عرض تؤكد الطابع الوطني الخاص به • أجاب :

« الموسيقى ليست أداة للشرح انما وظيفتها الاساسية ان تربط بين مختلف العناصر • واذا كنا سنقدم كل عرض على حدة بالموسيقى الخاصة به • فما الذي سيربط العروض معا في فقرة واحدة ؟ لن يبقى سوى التعليق• وهو وسيلة ضعيفة » •

وكان اقتراح الخبير أن تمتد موسيقى الاغنية الاندونيسية التي تفتح بها الفقرة لتصاحب بقية العروض • وكانت أغنية ذات لحن جذاب ، واقتنعنا جميعا بوجهة نظر الخبير •

ولكن الجزء الخاص بالاغنية الذي تم تسجيله لم يكن يتعدى من الزمن أكثر من دقيقة بينما الفقرة تمتد الى دقيقتين ورأى الخبير ان نستخدم الطول الموجود ، ثم نكمل بلحن آخر العرض الاخير مثلا ، ولكن اذا لم يتيسر المزج بين اللحنين في هذا المكان يمكن ان نكتفي باستخدام اللحن مع أربعة أو ثلاثة أجزاء من الفقرة حسب اللحظة المناسبة للمزج بينه وبين اللحن الآخر • واذا لم نعثر على هذه اللحظة فيمكن ان يقتصر استخدام اللحن على الجزئين الاولين فقط ، وهما الاغنية نفسها صاحبة اللحن ثم رقصة طلبة سيراليون • ونكون في هذه الحالة قد وصلنا الى أقل حد ممكن لاستخدام اللحن كرابط بين جزئين وأقل من ذلك لا يصح •

ويواصل الخبير تدعيم وجهة نظره في استخدام الموسيقى بقوله :

— من السهل ان نضع لكل جزء الموسيقى الخاصة به وهـــذا هو أول ما يتوارد الى أذهاننا ، ولكننا في هذه الحالة سنفقد اللمسة الفنية التي يمكن ان نحصل عليها لو اننا ربطنا بين أكثر من جزء بموسيقى واحدة. والجهد التكنيكي في الحالتين متماثل تقريبا . ولكن في الحالة الثانية هناك محاولة فنية .

مفهوم الموسيقى :

الواقع ان الصراع بين استخدام الموسيقى في الفيلم كأداة للشرح ، أو استخدامها كوسيلة لتصوير « الجو » والربط العام بين الاجزاء المختلفة ، صراع قديم ، استطاع بودوفكين وايزنشتين أن يصعداه الى قمته النظرية والعملية بما قدماه من أعمال وآراء يؤيد بها كل منهما وجهة نظره .

وايزنشتين من القائلين باستخدام الموسيقى كأداة للشرح . وفي هـــذه الحال تكون الموسيقى بديلة عن صوت حقيقي أو تتسامى بصوت أو صرخة (أي يتحول الصوت أو الصرخة شيئا فشيئا الى موسيقى) ، أو تجسم حركة أو ايقاعا بصريا أو صوتيا . والدور الذي تلعبه الموسيقى هنا لائق بها بوصفها حركة في الزمن ، كالصورة الفيلمية ، ولكنه محـــدود الى حد كبير وقليل الحظ من الخصوبة .

أما الاستخدام الآخر لموسيقى الافلام الذي يعبر عنه شعار بودفكين . « عدم التزامن هو المبدأ الاول للفيلم الناطق » فالموسيقى فيه تؤثر بوصفها كلا لا أن تكون مهمتها مضاعفة المؤثرات الصوتية وتكبيرها . وعلى هـــذه الموسيقى أن تسهم بشكل لطيف ومستور في خلق جو العمل الفني العـــام والجمالي والدرامي . وتكون هذه الموسيقى أكثر نجاحا وفاعلية بقدر ماتكون مسموعة لا مستمعا اليها . انها تبحث عن ايجاد احساس عام دون أن تفسر الصورة . وهي عند ذلك تؤثر بقوتها (عالية أو خفيضة) وبايقاعها (نشيطا أو متهاديا) وبنغمتها (مرحة أو رزينة) .

وقد قدم لنا بودفكين النموذج الاول لتطبيق هذا المفهوم للموسيقى في فيلم « الهارب من الجندية » ١٩٣٣ ، اذ كان اللحن يتجنب كل شرح للصورة ، وفي المشهد الاخير للمظاهرة التي يحطمها البوليس ولكنها تنتصر في النهاية ، لم تكن الموسيقى مفجعة في البداية ثم ظافرة في النهاية وانما كانت ـ خلال المشهد كله ـ نغما يعبر عن الشجاعة المصممة واليقين المطئن بالنصر •

وبهذا المفهوم لدور الموسيقى نلتقي بأعمال ناجحة متنوعة وعديدة مثل موسيقى جان جاك جرونفالد لفيلم « يوميات قسيس ريفي » ، وموسيقى آلان رومانس لفيلم « اجازة السيد هولو » وموسيقى نينورنا لفيلم « المتعطلون » • ومنها أيضا استخدام مؤلفات موسيقية سبق وضع ألحانها كما فعل جان بيير ملفيل حين استخدم كونشيرتات « باخ » و « فيفالدي » في فيلم « الاولاد الاشقياء » •

فن التعليق :

كيف يكتب التعليق السينمائي ؟

وكيف نحدد مكانه من الصورة ؟

وكيف يكون القاؤه ؟

انتهى أول اعداد المجلة تحت اشراف الخبير من ناحية الصورة • وبعد ان اعدت له الموسيقى كتب التعليق صلاح حافظ ، وبقيت عملية المكياج التي يتم فيها وضع الموسيقى والتعليق معا بشكل متوافق مع الصورة • وكان العدد يتكون من خمس فقرات لكل منها الموسيقى الخاصة بها والتعليق • وأثناء العمل توالت ملاحظات الخبير وانصب معظمها على التعليق سواء من حيث محتواه ، أو طريقة القائه ، أو اختيار اللحظة المناسبة لتقديم كل جملة منه •

في الفقرة الاولى (تنفيذ السيدة منى مجاهد) وهي الفقرة الخاصة بعودة آثار توت عنخ آمون الى المتحف المصري بالقاهرة ، وتبدأ بلقطات من الصحف الفرنسية عن الآثار أثناء عرضها في باريس ، طلب الخبير أن يمتلئ صوت المعلق بالعظمة وان يؤكد في نبراته خطورة الخبر الذي يقدمه . ويبدأ التعليق على صورة للآثار منشورة بجريدة « الفيجارو » والكاميرا تتحرك من الصورة الى أعلى حتى يظهر اسم الجريدة . وقد اختار الخبير هذه اللحظة لبداية التعليق ، لان التعليق يتضمن وصف الصحف الاجنبية لمعرض توت عنخ آمون بأنه « غزو جديد » .

واكتفى الخبير من التعليق على هذه الفقرة بجملة أخرى تذكر مع اللقطات التي تصور عودة الآثار الى المتحف والعمال يفرغونها من داخل الصناديق . وكانت الجملة تذكر ان توت عنخ آمون عاد الى بيته ، ففضل استخدام الصوت النسائي لالقاء الجملة وطلب أن يكون الالقاء بحنان وحرارة كما لو كانت صادرة عن زوجة عاد اليها زوجها بعد غيبة طويلة . وصوت منى مجاهد هو الصوت النسائي الذي يتبادل مع صوت صلاح حافظ قراءة التعليق للمجلة .

وكانت الفقرة الثانية عن مهرجان الوافدين لصالح المجهود الحربي . وتتكون – كما سبق القول – من عدة عروض لرقصات وأغانٍ وألعاب .. بهذه الرقصة من سيراليون .. « وهكذا حتى الجزء الاخير مما قدمته فرق الوافدين فيقول التعليق » . وبرقصات وأنغام وألعاب أخرى شارك الطلبة الوافدين من أكثر من عشر دول في مهرجان للصداقة أقاموه في القاهرة وخصصوا دخله للمجهود الحربي للجمهورية العربية المتحدة » .

وكانت الفقرة تنتهي برقصة الصيادين تقدمها فرقة من طلبة القاهرة فكتب صلاح حافظ تعليقاً عليها ؟ وقد ردت القاهرة التحية برقصة في نفس المهرجان تصور حياة أبسط الناس في مصر « حياة الصيادين » . فرأينا عند تسجيل الصوت حذف الجملة الاخيرة المتعلقة برقص الصيادين لاكثر من

سبب ، منها اعطاء فرصة للمشاهد للتمتع بالموسيقى الجذابة المصاحبة للرقص كما ان هذه الجملة قد تضعف من تأثير الجملة السابقة عليها وهذه الجملة الاساسية المقصودة من الفقرة وتعلن عن مشاركة الطلبة الوافدين في حل مشاكلنا .

أما تقديم محتويات الفقرة بقولنا ، « بهذه الاغنية من كذا وبهذه الرقصة من كذا » ونذكر اسم البلد فكان من الملاحظ فيه ان حرف ب الملحق بأول كل كلمة من الجملة يشعر المشاهد بأن الجملة لم تنته بعد فينتظر تكملتها . ولما كان بين كل جملة وأخرى فترة طويلة نسبيا حتى تنتهي الرقصة أو الاغنية الخاصة بها ، مما يجعل المشاهد « معلقا » لمدة طويلة تفسد عليه التمتع بالصورة ، فقد رأينا صياغة الجملة بعد حذف حرف « ب » فتكون « رقصة من كذا .. أغنية من كذا » .

ولما تمت ترجمة هذا التعليق في صورته النهائية للخبير طلب ان نحذف من التعليق وصفنا لما نراه على الشاشة بأنه أغنية أو رقصة أو لعبة لان الجمهور يرى بنفسه انه كذلك دون حاجة الى الوصف . وهكذا اقتصر التعليق على ذكر البلد التي يمثلها العرض فقط وكان أشبه ما يكون بالعناوين حيث أصبح كما يلي :

من اندونيسيا

من سيراليون

من الفلبين

من تايلاند

من فلسطين

ومع ذكر كل دولة نرى العرض الخاص بها ، حتى نصل الى العرض الخاص برقصة « الدبكة » التي يقدمها طلبة من فلسطين ، فيقول المعلق عبارة « من فلسطين » ثم يتبع ذلك بالجملة الاخيرة التي صارت كما يلي .

« من أكثر من عشر دول عرضت هذه الرقصات والانغام والالعاب في المهرجان الذي أقامه الطلبة الوافدون في القاهرة لصالح المجهود الحربي •

وبهذا الوضع أصبح التعليق يعتمد اعتمادا واضحا على ذكاء المشاهد كما أصبح هو والصورة مكملان لبعضهما دون تكرار •

وقد اختار الخبير ان تصاحب رقصة الدبكة جملة التعليق الاخيرة وهي جملة طويلة نسبية وذلك حتى تغطي جزءا كبيرا من الرقصة نظرا لانخفاض مستوى تسجيل الصوت الطبيعي المصاحب لها •

وتأتي فقرة السيرك (تنفيذ مصطفى محرم) بعد مهرجان الوافدين تسبقها الموسيقى الخاصة بها مع العناوين • وقد تم تسجيل الموسيقى والمؤثرات الصوتية لضربات كرباج المروض في السيرك نفسه • ووافق الخبير على نوع الموسيقى المصاحبة وهي موسيقى مرحة حيوية • وطلب من المعلق عند تسجيل التعليق أن يلقيه بصوت من يقدم فقرات السيرك فيلجأ الى « التهويل » • وكان التعليق كما تم الاتفاق عليه مع الخبير لا يقدم « نمر » السيرك وانما هو يقول « عالم السيرك العجيب •• عالم الاثارة •• عالم الفكاهة •• » وهكذا ، بينما نحن نرى العابا مختلفة للانسان والحيوان في السيرك تقدم لنا الامثلة الحية لهذه العبارات العامة •

وقد اتسم التعليق بالذكاء عندما نسمعه يقول مع لقطات لبعض ألعاب الاكروبات « عالم الرشاقة •• » وتتلوها مباشرة لقطات للعبة يقوم بها الافيال فيواصل التعليق « ••• والمزيد من الرشاقة » •

وبواسطة هذه الفقرة أمكن تقديم خبرين ثقافيين • الاول عن وجود خيمتين للسيرك في القاهرة احداهما في العجوزة والاخرى الجديدة في العباسية • وجاء الخبر خلال الكلام عن عالم السيرك •

أما الخبر الثاني وهو الأهم الذي كان في الواقع وراء فكرة تقديم فقرة السيرك نفسها فهو عن فيلم السيرك الذي يخرجه عاطف سالم لحساب

شركة القاهرة • وقد جاء الخبر أو الاعلان بمعنى أصح في آخـــر الفقرة • وجاء طبيعيا دون افتعال بعد ان أخذت اللقطات الترتيب المناسـب لتقديمه ؛ اذ نرى احدى لاعبات السيرك تؤدي لعبة خطرة من علو شاهق وتقطع منها فجأة على جسم يقع في شبكة ، ويسرع لاعبو السيرك نحو الشبكة في هلع ، ثم نعلم ان هذه اللقطة الاخيرة لم تكن في السيرك الذي نقدمـــه وانما هي لقطة من فيلم عن السيرك • ونرى في اللقطات القليلة التالية المخرج وهو يدلي بأوامره من خلال « الميجافون » ومدير التصوير وعمال الاضاءة منهمكين في عملهم •

وجاء التعليق مع لقطة اللاعبة التي تؤدي لعبة خطرة يقول بان عـالـم السيرك أيضا هو عالم مليء بالمخاطر تمهيدا للقطة التالية التي تصور وقـوع الجسم في الشبكة • وعندما تفاجئنا هذه اللقطة يصـــرخ المعلق بفــزع « حاسب » ثم يتلو ذلك فترة صمت قصيرة •• ولكنها صـــــمت تام •• لا موسيقى ولا تعليق •• ولا أي مؤثرات سوى الصمت مما يجذب كـــل حواس المشاهد ويثير انتباهه الى أقصاه • وهنا تكون الفرصة المناسبة لتقديم الخبر المقصود عن فيلم السيرك •

أما الفقرة الرابعة (تنفيذ محمد قناوي) فكانت في افتتاح صالة سيد درويش • ولم يتعد التعليق فيها أربع جمل خلال ثلاث دقائق ونصف وهي المدة التي تستغرقها الفقرة ، وذلك حتى يتاح للمشــاهد فرصـــة التمتع بمقطوعات الموسيقى الكلاسيكية التي اختيرت بدقة لتصاحب لقطات هـذه الفقرة التي تصور معالم القاعة ويوم الافتتاح وفرقة الاوركسترا والمايسترو وعازف الارغون المصري العالمي سمير عزيز •

الصورة والمعنــى :

انتهى أشرف فهمي مع المصور عماد فريد من تصوير اللقطات المطلوبة لاعداد فقرة من فقرات « مجلة الثقافة والحياة » عن محاولة الفــلاحين في « كفر الشرفا » تكوين أعمال فنية من الطين تحت اشراف مركز الثقـافــة

الجماهيرية بالمنطقة • وأشرف فهمي من خريجي الدفعة الاولى لمعهد السينما • اختير لبعثة بأمريكا لدراسة الاخراج استغرقت ثلاث سنوات عاد بعدها ليعمل بالمركز القومي للافلام التسجيلية ، وكانت هذه الفقرة أول أعماله بالمركز[1] •

وقد تضمنت اللقطات صورا لفلاح يضرب الارض بفأسه وأخرى لفلاح يشكل الطين ولقطات للتماثيل • كما هو واضح تمثل اللقطات المراحل الثلاث التي يمر بها العمل الفني وأولها علاقة الفلاح بالارض التي يستمد منها المادة الخام لفنه ، والثانية محاولات تطويع هذه المادة في أشكال فنية ، والمرحلة الثالثة هي النتيجة النهائية للعمل الفني ، وتظهر فيها الاعمال الفنية العديدة المختلفة التي تعرض فرادى أو على القاعدة التي تتحرك بشكل دائري أمام الكاميرا •

وأول ما أخذه الخبير على هذه اللقطات هو افتقارها للبعد الانساني ، لقد اهتم أشرف بتصوير اليدين وهما يشكلان الطين ، واهتم بتصوير القدم التي تدير آلة تساعد العامل على تكوين النموذج المطلوب • لكنه لم يقدم لنا وجه العامل الذي يعبر عما يعتمل داخل ذهنه من صراعات وهو منهمك في خلق الشكل الفني بين يديه •

يقول الخبير :

— يجب أن نرى وجه العامل لنعرف انه يعمل لا يلعب • وسيدلنا الوجه وعليه حبات العرق ان العمل الذي يقوم به ليس عملا سهلا • ان الاهتمام باليدين والقدم والآلة التي تدور ، والاهتمام بالحركة في حد ذاتها بغير الكشف عن الانسان وراء هذه المظاهر يضفي على العمل صيغة ميكانيكية •

---

(١) اخرج اشرف فهمي للسينما بعد ذلك عدة افلام تسجيلية اهمها «حياة جديدة » واخرى روائية اهمها «ليل وقضبان» ويعتبر الان من انشط المخرجين السينمائيين انتاجا .

— صحيح اننا يجب أن نهتم باليد التي تعمل ولكن الرأس الذي وراء اليد هو الذي يخلق وهو الذي يصدر أوامره لليد • فالرأس هو الاهم •

ويرد أشرف بخصوص الاهتمام بالطابع الانساني فيدلل على وجوده باللقطة التي صورها للمشرف الذي يقبل من الخلف ويعطي ارشاداته للعامل وهو يشكل الطين •

ويوافق الخبير على ان هذه اللقطة تحمل بالفعل طابعا انسانيا لكنها لم تكن كافية ، اذ اقتصرت على مجرد ظهور المشرف فجأة يلقي بعض التعليمات ويعود • ولما كانت الصورة بدون الصوت فكانت اللقطة غير واضحة أيضا وتثير في نفس المشاهد السؤال عن حقيقة هذا الشخص • والمفروض حتى تكون هذه العلاقة بين المشرف والفلاح واضحة ومعروضة بدرجة كافية ان نبذل جهدا أكبر في تحليلها وتقديمها في أكثر من لقطة • ولكن ليست المسألة عددا أكبر من اللقطات ، وانما هي ما تحتويه هذه اللقطات من معلومات تبرز لنا العلاقة بينهما بوضوح • ومن الممكن أن يتم ذلك بسهولة ودون تبادل أي حرف بينهما لو رأينا المشرف يتفحص مثلا عمل الفلاح فيكتشف فيه خطأ ما يوجه نظر الفلاح اليه ، ولا مانع أن يمد يده ليصلحه ثم يواصل الفلاح عمله بعد تقديمه •

حديث حول مائدة مستديرة عن الفيلم التسجيلي ومشاكله •

ما زال الفيلم التسجيلي في مصر يحتاج الى مضاعفة الاهتمام من جانب المخلصين لوطنهم • فالفيلم السينمائي باعتباره سلاحا سياسيا واجتماعيا فضلا عن كونه سلاحا فنيا • لم يستخدم بعد كما يجب •

لا زال هناك من المفاهيم القاصرة عن الفيلم التسجيلي ودوره ما يعلق بالاذهان ويحتاج الى جهد كبير لتصفيته •

ما زال انتاج الافلام التسجيلية في بلدنا لا يتعدى ١/١٠ من حاجتنا اليه ، حسب المقاييس المعمول بها في العالم كله وتحددها النسبة بين عدد الافلام التسجيلية وعدد الافلام الروائية المنتجة في العالم •

ما زالت نوعية الموضوعات التي تتناولها معظم افلامنا التسجيلية تحتاج الى اعادة نظر لنركز على الاهم والاساسي •

لا زال الفيلم التسجيلي ـ من وجهة نظر العامة ـ يعتبر تكملة أو ذيلا للفيلم الروائي •

ما زال اهتمام الصحافة والنقاد والندوات ينصب على الفيلم الروائي دون الفيلم التسجيلي •

(*) المسرح والسينما ـ ابريل ١٩٦٨ •

ولكن يجب ألا تحجب عنا هذه الصورة القاتمة نوعا لوضع الفيلم التسجيلي في مصر ، البداية الصادقة لتعديل هذا الوضع ، وتتمثل في انشاء المركز القومي للافلام التسجيلية والقصيرة الذي القى على عاتقه تحقيق آمال عريضة حقق بعضها ويحاول ان يحقق البعض الآخر . والى جانب المركز يمكن أن نلمح نمو الاهتمام ـ أخيرا ـ بالفيلم التسجيلي على مستوى العرض في دور السينما وجمعية الفيلم ونوادي السينما ، وعلى مستوى المناقشة بين المثقفين ، ومنها هذه المناقشة التي نظمها المركز الثقافي لجمهورية ألمانيا الديمقراطية عن مشاكل الفيلم التسجيلي ، واشترك فيها كل من الاساتذة حسن فؤاد مدير المركز القومي للافلام التسجيلية ، وسعد نديم المخرج السينمائي ، وحمدي قنديل بالتليفزيون العربي وبيتر براند المحاضر بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة . وقد أدار المناقشة بنجاح الكاتب الصحفي فوزي سليمان .

وسبق المناقشة عرض أربعة أفلام تسجيلية ، ثلاثة منها عربية هي : « العار لامريكا » و « فن الفلاحين » و « أعداء الحرية » ، والرابع فيلم ألماني « برلين اليوم » . كما اختتمت الندوة بفيلم تسجيلي ألماني قصير « ثلاث لآليء » .

ومما هو جدير بالذكر ان فيلمي « العار لامريكا » و « أعداء الحرية » يتناولان فكرة واحدة هي كشف حقيقة أمريكا العدوانية والعنصرية . واعتمد كل منهما على نفس الاسلوب في استخدام الصور الفوتوغرافية الثابتة . والاول من اخراج سعد نديم وأحمد راشد وانتاج المركز القومي للافلام التسجيلية . والثاني من اخراج سعيد مرزوق وانتاج التلفزيون .

وليس من الغريب ان يتم انتاج الفيلمين في وقت واحد في أعقاب العدوان الصهيوني الاخير ، ويقوم كل منهما بدوره في التعبير عن مشاعر الجماهير الغاضبة على أمريكا ودورها الغادر في هذا العدوان ، فبينما كان الاول « العار لامريكا » يعرض بدور السينما ، وكان الثاني «أعداء الحرية»

يعرض على شاشة التلفزيون • وقد اشتركنا بالفيلمين في مهرجان « ليبزك » الاخير وحصل الثاني منهما « أعداء الحرية » على الجائزة الثانية للمهرجان •

أما الفيلم العربي الثالث « فن الفلاحين » فعن تجربة فريدة قام بها الفنان رمسيس ويصا واصف ، في احدى القرى المصرية حيث جمع أبناء الفلاحين ودربهم على كيفية صنع السجاد وترك لهم حرية التعبير عن أنفسهم في لوحات ينسجونها على السجاد ويستمدون موضوعاتها من البيئة المحيطة بهم ، أو من خيالهم الحر ، والفيلم من اخراج عبدالقادر التلمساني •

أما الفيلم الالماني « برلين اليوم » فكان عرضا شاملا للحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية والسياسية كذلك لسكان برلين • وكان فيلم « ثلاث لآلىء » من الافلام السياحية •

★ ★ ★

افتتح حسن فؤاد الحديث بالكلام عن مهرجان ليبزج باعتباره أهم مهرجانات السينما التسجيلية في العالم ، استطاعت به ألمانيا الديمقراطية ان تلعب دورا عالميا ، فهو :

•• ليس مجرد لقاء فني أو لقاء سينمائي بقدر ما هو عمل سياسي في المحل الاول •• انه يضع السينمائي في موضعه من المسئولية تجاه هذا العصر وقد حضرت مهرجان العام الماضي ورأيت كيف كان المهرجان مظاهرة سياسية عن كفاح شعب فيتنام •

وقد منحني ما رأيته من أفلام هذا المهرجان ، صورة حية لقوة السينما كفن أصيل يساند كفاح الشعوب ضد الاستعمار • ووراء كل فيلم قصص غريبة ومثيرة •• نوع جديد من الفنانين يضحون بأرواحهم ويتبرعون بأموالهم وآلاتهم من أجل عمل فيلم يقول شيئا للناس • وهكذا يكشف عن نظرة العصر الى السينما كوسيلة للتعبير عن قضايا الانسان •• لم تعد السينما أداة من أدوات التسلية وانما هي من أخطر الاسلحة التي تستخدم من أجل انسان هذا العصر •

ومما تكشفه لنا أفلام هذا المهرجان رحابة مجال الفيلم التسجيلي في استيعابه لكل التجارب الفنية للمجالات المختلفة من موسيقى وتصوير وكتابة واخراج وتمثيل ورسم وغيرها • ان كل فنان مهما كانت وسيلته الكتابة أو اللون أو الحركة أو الصوت أو غيرها يمكن ان يجد في الفيلم التسـجيلي مجالا للتعبير عن نفسه •

وضع الفيلم التسجيلي

ثم يتكلم حسن فؤاد عن علاقتنا بهذا المهرجان مبينا أهميته كمنبـر لعرض قضايانا على المستوى العالمي وقد اشتركنا فيه بالفعل أكثر من مـرة وحصلنا على بعض جوائزه •

ويسلمه الكلام عن أفلامنا التسجيلية في مهرجان ليبزك الى الكلام عن وضع الفيلم التسجيلي عموما في مصر فيقول :

منذ بداية السينما في مصر وعندنا أفلام قصيرة وأفلام تسـجيليه • وكان أمل الكثيرين أن يتخصصوا في هذا الفن لولا عوامل الجذب التجارية للفيلم الروائي • فلم يحظ الفيلم التسجيلي بتوفير المتخصصين له الا أخيرا حيث ازداد اهتمام المثقفين به وتخصص فيه بعض منهم اذ أوقف نشـاطه الفني عليه فقط بعد أن كان بالنسبة للآخرين مجرد عمل اضافي أو جانبي •

كما لم يتوفر للفيلم التسجيلي المصري طوال تاريخه السابق انتاجـا منتظما • وكان من النادر أن نضمن عرضه في دور السينما ، بل ومن الغريب ان بعض دور العرض كانت تفرض أجرا مقابل عرض الفيـلم • ذلك ان الافلام التسجيلية والقصيرة ظلت مرتبطة لفتـرة طويلة بالدعـاية لبعض المؤسسات • وقد خلق كل ذلك جوا عاما من عـدم الفهم لمعنى الفيـلم التسجيلي ودوره الاجتماعي والفني • ولعل عدم تطور الفيلم الروائي عندنا يرجع في جزء كبير منه لعدم تطور الفيلم التسجيلي نفسه الذي قيدته هـذه النظرة القاصرة •

غير انه مما يبعث على الامل اليوم اهتمام وزارة الثقافة من ناحية ، بانشاء المركز القومي للافلام التسجيلية كضمان للانتاج المنتظم ، وصدور قانون يلزم دور السينما بعرض الافلام التسجيلية ضمن برامجها ، من ناحية أخرى •

أهداف المركز القومي

ويحدد حسن فؤاد ـ باعتباره مديرا للمركز القومي للافلام التسجيلية ـ أهداف المركز وخطته فيقول :

هدفنا في المركز أن نجعل السينما التسجيلية تتسع لكل ألوان واتجاهات السينما المعاصرة في العالم اليوم • واذا كانت أفلامنا التسجيلية السابقة ظلت منحصرة في الاعلان عن مشروعاتنا وجزء قليل منها عن الفن الاسلامي أو الفن القديم أو الفن المعاصر ، فاليوم نهتم بالافلام السياسية لتوعية الجماهير ورفع الروح المعنوية وادانة الاستعمار ونضرب مثلا على ذلك فيلمي « العار لامريكا » و « عدوان على العالم العربي » ، الاول منهما شاهدتموه اليوم • والاثنان معا اشتركنا بهما في مهرجان ليبزك الاخير •

ونهتم بالمركز بأسلوب من أساليب التعبير التسجيلي وهو أسلوب « المجلة » • ذلك ان المجلة السينمائية تفتح الطريق لجذب قطاعات واسعة من الشعب • وتسمح بمعالجة أكثر من موضوع بسرعة في وقت محدود • وقد أصدر المركز من « مجلة الثقافة والحياة » حتى الآن سبعة أعداد ونحاول أن نجعل من هذه المجلة مرآة لحياتنا الثقافية شهرا بشهر •

ونعد أنفسنا الآن لاصدار « مجلة الفلاحين » للتعبير عن مظاهر الجمال والتقدم في ريفنا وعرض فنون الفلاح الشعبية •• والشخصيات الريفية •• وكفاح الفلاح •• وسيتم توزيع هذه المجلة عن طريق مراكز الثقافة التابعة للثقافة الجماهيرية •

وعند نجاحنا المأمول في انتاج هذه المجلة السينمائية ، سنبدأ في انتاج أفلام تسجيلية وأخرى قصيرة تأخذ نفس الاتجاه ، أي عن الفلاحين للفلاحين • ولا شك ان انتاجنا في هذا الاتجاه سيمهد الطريق أمام السينما الروائية لانتاج أفلام تخاطب الفلاح الذي ظل في شوق لهذا النوع من الفن وأصبح من حقه علينا ان نقدمه له •

ويبدأ المركز أيضا في انتاج أفلام للاطفال وان كانت البداية في حدود ضيقة أول الامر لكنها ستأخذ في الاتساع فيما بعد •

وهناك تجربة جديدة نقوم بها تتمثل في انتاج « أفلام الشرائح » وفيها يتكون كل فيلم من عدد محدود من الصور الفوتوغرافية يتم عرضها واحدة بعد أخرى ، وميزة هذه الافلام انها قليلة التكاليف ويمكن انتاجها وتوزيعها بسهولة • وعن طريقها يمكن تغطية كثير من أعمال كبار الفنانين أو مظاهر الحياة في البلاد العربية الى أن يحين تصويرها بالافلام السينمائية العادية •

ولاول مرة يشرع المركز في انتاج فيلم عربي كرتون • ونجاح هذه التجربة سيفتح الطريق لانتاج متواصل من هذا النوع الذي ظل أملا كبيرا يداعب أحلام الفنانين المصريين فترة طويلة من الزمن •

ومن أهم ما يقوم به المركز أنه يضم مجموعة من الشبان المثقفين يعملون تحت اشراف خبيرين من تشيكوسلوفاكيا ويفتح المركز ذراعيه لغيرهم من الشبان السينمائيين لتحقيق أحلامهم التي تحمل تجارب سينمائية جديدة ، وعما قريب يظهر أول الافلام التجريبية لواحد منهم •

وفيما عدا ذلك يواصل المركز انتاج الافلام الثقافية والفنية والنقدية وغيرها ، وهو الآن بصدد انتاج فيلم عالمي عن معبد أبي سمبل ، يعتمد على لوحات للفنان بيكار ويخرجه جون فيني • وفيلم آخر عالمي من الافلام التسجيلية الطويلة عن السد العالي وهو انتاج مشترك مع روسيا • وهناك مشروعات أخرى للانتاج المشترك مع الدول العربية • ونأمل ان تتعاون مع ألمانيا الديمقراطية أيضا للعمل في انتاج سينمائي مشترك •

مجلة سينمائية عربية

وتكلم سعد نديم فقال :

أحب أن أحدد حديثي في نقطة واحدة بعد العرض الواضح للاستاذ حسن الذي شمل كل اتجاهات السينما التسجيلية والاحلام التي أتمناها للفيلم التسجيلي في مصر ، وأملي كبير أن يحققها المركز •

والنقطة التي أريد الحديث عنها تدور حول شعورنا نحن المصريين في أعقاب العدوان الاخير بعزلتنا عن العالم العربي ، بمعنى اننا لم نكن كعرب على قدر كاف من التعاون والوحدة في العمل • وهذا التفكك هو ما مكن الصهاينة من الغدر بنا • ولولا ذلك ما أمكنهم ان يقهرونا • نحن في حاجة اذن الى مزيد من التضامن الذي يؤكده شعورنا بالوحدة بصفتنا عربا وبغض النظر عن تعدد الحكومات • وكانت هذه الفكرة وراء انتاج فيلم « لسنا وحدنا » •

غير ان فيلما واحدا لا يكفي لتدعيم الشعور بالوحدة بين الشعب العربي • ولهذا اقترح على المركز انتاج المزيد من الافلام لتدعيم هذا الشعور ولعل شكل « المجلة السينمائية » هو أنسب الاشكال لمعالجة الموضوعات المناسبة لتحقيق هذا الغرض •

مؤتمر التسجيليين العرب

واقتراح آخر أجد انه يفرض نفسه علينا الآن بقوة وهو الدعوة الى مؤتمر التسجيليين العرب على غرار مؤتمر الصحفيين العرب ومؤتمر الادباء العرب •

الغرض منه ان يجتمع العاملون بالفيلم التسجيلي في البلاد العربية لمناقشة وضع السينما التسجيلية ودورها في هذه المرحلة الحاسمة التي تمر بها بلادنا • والبحث عن الحلول المناسبة وحشد الامكانيات اللازمة لتحقيق هذا الدور • ولا شك ان مثل هذا المؤتمر سيكشف عن كثير من الحلول العملية التي لا يمكن أن تتوفر للعاملين في كل بلد على حدة •

ان الحاجة لمثل هذا المؤتمر أصبحت ملحة وعاجلة وتضاف مهمة الدعوة اليه الى المهام الكبيرة الملقاة على عاتق المركز القومي للافلام التسجيلية •

مسؤولية الدولة

ويرد حسن فؤاد على اقتراح الاستاذ سعد نديم بالدعوة الى مؤتمر التسجيليين فيقول :

اقتراح الاستاذ سعد اقتراح وجيه غير ان مسئولية الدعوة اليه ترتفع الى مستوى الدولة وليست على مستوى المركز وحده • وعلى العموم فأفلامنا التسجيلية التي لم تكن تعرض في سينما مترو وسينما رمسيس من قبل أصبحت تعرض الآن في الجزائر وسوريا والعراق • وبعد أن يتم انتظام انتاج أفلامنا التسجيلية نأمل أن ينتظم عرضها كذلك بالبلاد العربية فضلا عن انتظامها بالداخل •

كما أود أن أشير الى انه قد تم اجتماع مبدئي لانتاج مجلة عربية مشتركة تعرض في جميع البلاد العربية وتشمل مختلف أوجه النشاط الثقافي بها • على أن يقوم العاملون بالفيلم التسجيلي في كل بلد عربي باتتاج الفقرات الخاصة بهم التي تضمها المجلة ، وتصدر المجلة كل شهرين •

أفلامنا في مهرجان ليبزج

وتكلم حمدي قنديل فاتخذ من الحديث عن مهرجان ليبزج أيضا مدخلا الى بعض مشاكل الافلام التسجيلية في مصر ـ فقال :

كانت الطريقة التي اشتركنا بها في مهرجـان ليبزك الاخير مدعـاة لشعوري بالاسف الشديد ، اذ لم يسبقها أي اعداد مناسب مما تسبب عنه العديد من الارتباكات رغم ان تاريخ المهرجان وشعاره وموضوعات أفلامه معروفة لدينا ـ من قبل ـ تمام المعرفة ، ولسنا في حاجة الى تأكيد أهميـة المهرجان وأهمية اشتراكنا فيه •

وكما ذكر الاستاذ حسن فهو مهرجان سياسي في المقام الاول • واذا كان مهرجان ليبزج لعام ١٩٦٦ قد اختص بقضية فيتنام ، ففي عـام ١٩٦٧ شمل عدة قضايا عالمية كان منها العدوان على الوطن العربي •

ولكن كان من الواضح اننا لم تتفاعل بما فيه الكفاية مع الاحـداث الخطيرة التي تمر بها بلادنا • لم نكن نود ان يستشهد التسجيليون مـع من استشهدوا ، ولكن كان من واجبهم ـ على الاقـل ـ أن يتفـاعلوا • ومن الغريب ان نجد ستة من كبار المخرجين العالميين يعالجون بالفيلم قضية فيتنام ولا نجد عددا مماثلا من العرب يعالجون قضيتهم •

ان في داخل الدول الاشتراكية مجالا كبيرا لشرح قضايانا • وكـل العاملين في حقول الاعلام بها مستعدون لعرضها كما لمست ذلك بنفسـي ، لكننا لا نمدهم بالمواد الاعلامية اللازمة للقيام بهذه المهمة التي يتطوعـون للقيام بها ، وفي مقدمة هذه المواد الاعلامية اللازمة لهم هي الفيلم • والفيلم على وجه الخصوص •

عن مؤتمر التسجيليين

ويعلق حمدي قنديل على اقتراح سعد نديم الخاص بمؤتمر التسجيليين العرب فيقول :

•• قبل أن نفكر في الدعوة الى « مؤتمر التسجيليين العرب » يجب أن نفكر في مدى الامكانيات اللازمة لنجاح مثل هذا المؤتمر وتوفيرها حتى لا ينتهي مثل غيره من المؤتمرات الى مجرد اصدار البيانات •

ان مؤتمرا للتسجيليين العرب يجب أن ينتهي بخطة عمل وانتاج • ولن يتوفر الانتاج بدون ميزانية • وميزانية الجامعة العربية مثلا المخصصة لمثل هذا الانتاج ـ على قدر علمي ـ ضئيلة جدا ولا تتناسب اطلاقا مع المهمة المرصودة من أجلها • فكيف نوفر المال ؟ ولمن ننتج الافلام ؟ أم ننتج الافلام ونخزنها كما تفعل مصلحة الاستعلامات ولا تخرج من مخازنها الا في المناسبات وبصورة مشوهة ؟ •• مع من تنفق لعرض هذه الافلام بالخارج في دور السينما وعن طريق التلفزيون ؟ وكيف يتم لنا ذلك ؟

هذه الاسئلة يجب اثارتها من الآن • واذا أقيم هذا المؤتمر يجب ألا ينتهي دون الاجابة عنها بوضوح •

ويعقب سعد نديم على كلام حمدي قنديل بقوله :

ليس هناك خير من الدعوة الى مؤتمر التسجيليين العرب لمناقشة مثل هذه المشاكل والانتهاء فيها برأي واضح ، وتنظيم الجهود لتنفيذ خطة عربية شاملة يقوم فيها الفيلم التسجيلي بدوره في المعركة ، ويمكن لمثل هذا المؤتمر اقناع الحكومات بتوفير المال والتسهيلات اللازمة • وهناك من الدول الصديقة خارج نطاق الدول العربية من على استعداد لمساعدتنا في هذا المجال مثل ألمانيا الديمقراطية ، بل ان المسئولين مهدوا لهذا المؤتمر بالفعل بتنظيم اجتماع تمهيدي للتسجيليين العرب خلال مهرجان ليبزك الاخير • وأعربوا عن استعدادهم لمساعدتنا ، ولم يبق الا أن نبدأ وهذا هو واجبنا الآن[1] •

---

(١) تبنى العراق الدعوة لهذا المؤتمر • وتم تنظيمه ببغداد في سبتمبر ١٩٧٥، وعنه انبثق تأسيس «اتحاد التسجيليين العرب» •

بازيل رايت والفيلم التسجيلي (*)

بدأ معهد السينما منذ العام الماضي تقليدا من التقاليد العلمية العظيمة الاثر ، وهو تخصيص دعوة سنوية لاستاذ من أساتذة الفن السينمائي ذوي الشهرة العالمية لمدة محدودة ، يعرض خلالها خبرته الفنية على طلبة المعهد ويلقي عليهم بعض المحاضرات ويناقشهم في أعماله • وقد دعا المعهد في العام الماضي المخرج العالمي (اليوغسلافي الجنسية) الكسندر بتروفتش لمدة أسبوع • ودعا هذا العام أحد رواد السينما التسجيلية في العالم وهو المخرج المعروف بازيل رايت لمدة اسبوعين • ومن المفروض دعوة فرنسوا تريفو العام المقبل •

وقد جاء بازيل رايت ومعه مجموعة كبيرة من الافلام التسجيلية منها ثلاثة من أهم أفلامه ان لم تكن أهمها على الاطلاق • والباقي أفلام متنوعة الاساليب لمخرجين آخرين من جنسيات مختلفة •

وكانت أفلام بازيل رايت الثلاثة الهامة التي عرضها علينا وطرحها للمناقشة هي : « أغنية سيلان » و «قطار البريد الليلي» و « مياه الزمن »• وفي رأيي أن « قطار البريد الليلي » هو أفضل هذه الافلام الثلاثة بما يتميز به من أحكام وشاعرية وصدق يفرض نفسه على المشاهد في كل لقطة ، وان

(*) مجلة الفنون ـ المجلد الاول ـ العدد الثاني ـ ربيع ١٩٧١ •

أجمع النقاد البريطانيون على ان « مياه الزمن » هو أفضـــل أفلامـــه • أما « أغنية سيلان » فهو أشهرها ولا يكاد يخلو مرجع من مراجع الفيـــلم التسجيلي من ذكره •

اغنية سيلان عام ١٩٣٤ :

يقول بازيل رايت في تقديمه لفيلم أغنية سيلان : « لم أقصـــد بالفيلم تعريف المشاهد بجزيرة سيلان وانما نقل انطباعي الشخصي عن أهل هـــذه الجزيرة • والمناظر العامة والمتوسطة هي الغالبة حرصا على الاحتفاظ بجمال الطبيعة • ويتكون هذا الفيلم من أربعة أجزاء : الاول منها عن الدين والحج الى مكان مقدس • والثاني عن الحياة اليومية لاهل القرية في الجـزيـرة ، والثالث نقد لاثر الشركات الغربية في حياة أهل القرية ، والرابع عـــودة الى موضوع الدين • وكل جزء من هذه الاجزاء الاربعة للفيلم يحمل عنوانـــا خاصا ، وهي على التوالي : بوذا ـ الجزيرة العذراء ـ أصوات التجـــارة ـ فيض الاله •

« غير ان الفيلم رغم تقسيمه الى أجزاء يكون في مجموعه وحـــــدة واحدة • وينتهي بنفس اللقطات الكبيرة لاوراق الشجر التي بدأ بهـــا ، ولكن بحركة عكسية من اليمين الى الشمال بدلا من حركة البداية من الشمال الى اليمين•وكأن هناك دائرة سحرية تربط أوله بآخره • والكاميرا في البداية تنظر الى أعلى وكأن المشاهد يرافق الحجاج في صـــعودهم الجبل ، بعكس اللقطات التالية والكاميرا تنظر من أعلى تصور وجهة نظر بوذا وهو يـراقب النـاس •

« وقد لجأنا في تصويرنا للفصل الاول الى الاتفاق مع أسرة ، على أن نقوم من جانبنا بتكاليف الحج لافرادها في مقابل أن يســـــاعدونا على تصويرهم كلما طلبنا منهم ذلك • ووافقت الاسرة بعد اقناعهم باننا لا نسعى الى الاساءة اليهم ، ولا الى دينهم •

« ولما كانت أجهزة التسجيل ضخمة جدا في ذلك الوقت فقـــد لجأنا الى تسجيل الصوت بطريق الدوبلاج في لندن مستعينين ببعض الشخصيات الوطنية من سيلان • ومن ناحية الصورة اســـــتخدمنا المزج لتغطية أخطاء (راكور) الحركة علاوة على ان المزج كان الوسيلة السائدة للانتقال من لقطة الى أخرى •

« هذا وقد استغرق تصوير الفيلم أربعة شهور في سيلان واستغرقت بقية العمليات الاخرى سبعة شهور في لندن » •

واستكمالا للفائدة نرى ـ من جانبنا ـ ترجمةرأي جريرسون فيالفيلم، الذي كتبه عام ١٩٣٩ بمناسبة عرض الفيلم في فرع من فروع جمعية الفيلم القومية بانكلترا • وهو من أهم ما كتب عن الفيلم على كثرة ما كتب عنه • وفيه يقول :

« من الواضح ان الشكل الذي اتخذه الفيلم يعكس أسلوبنا الخاص في المعالجة (لاحظ ان جريرسون هو منتج الفيلم) ويعتبر هذا الشكل في المقام الاول شكلا موسيقيا • فالفكرة الاساسية للفيلم هي البوذيـــــة وما تقدمه للانسان من « فن الحياة » ، في مقابل المدنية الغربية التي لا تملك فنا للحياة رغم كل ما توفره من امكانيات مادية • ويتضمن الفيلم أربع حركات تكشف الاولى والثانية منها عما يعنيه ان الحياة فن انسجام انساني ، وتكشف الحركة الثالثة عن التعارض الروحي بين طرفي الصراع أي بين حياة السنغاليين والمدنية الغربية • وتبرهن الحركة الرابعة على انه مهما كان الحــــل المادي لمشكلة سيلان ، فالحل الروحي لا يكون الا بالمحافظة على « فن الحياة » أو تحقيقه • ومن أجل ذلك لجأنا الى اعادة التأكيد على ما للفكرة الدينيـــة من جلال وما تثيره في النفوس من نشوة •

« ويجدر بنا أن نشير الى بعض الجوانب التكنيكية في الفيلم • ومنها ذلك التقطيع المحكم للصورة على الموسيقى الذي قصده « رايت » للحصول على عنصر جمالي في بداية الحركة الاخيرة عندما يقبل الرجل الضـــئيل من الافق للصلاة •

« كما لجأنا الى استخدام الصوت في الحصول على تعليق ساخر على الصورة (ويعتبر ذلك الاستخدام من الابتكارات التي أضافها الفيلم في حينه الى التعبير السينمائي) ونجد ذلك في اشارات الراديو التي نسمعها بينما نشاهد وجه بوذا • كما نجد أيضا في المشهد التجاري حيث نسمع عبارات وثرثرة التجار على صورة الحياة البسيطة في سيلان • ونجده أيضا في الصوت المصاحب لصورة المواطن الذي يصلي للاله قبل صعوده الشجرة • ذلك الصوت الذي يأتي من خارج الكادر يقول : المخلص لك ، المخلص لك ، المخلص لك •

« ومن النقط الهامة الجديرة بالذكر ما نجده في التعليق ، حيث أخذ عن نص قديم في وصف سيلان وقد راعينا في القائه اضفاء مسحة خفيفة من الغرابة على أسلوبه المهجور أصلا ، اعتقادا منا بضرورة هذا الاجراء • ذلك انه كان من المهم مراعاة المسافة النفسية في عملنا لهذا الفيلم •

« ويتضمن الفيلم صورة شديدة الطموح في التعبير عن المسافة المكانية في مشهد الفجر حيث توقظ دقات الجرس الديني الطائر الذي يندفع طائرا من فوق الشجرة ويظهر ويختفي ، ثم يظهر ويختفي ويمتد طيرانه فوق أرض سيلان كلها •

ونجد نفس الجهد في البحث عن وسيلة فنية تعبر عن المسافة بالصوت، في خلق « لازمة » (لاتيموتيف) فكرة تربط بين بوذا والدين • وقد حصلنا عليها بتسجيل ضربة الجرس الديني مرتين • وبوضع شريط التسجيل الاول معكوسا يبدو الصوت ـ على ما توقعنا ـ كما لو كان يخرج من بطن الجمهور ، مارا بالشاشة ، ثم ينفجر ، ويعود ثانية . وتتكرر نفس الحيلة مع نغمات مختلفة » •

«قطار البريد الليلي» (عام ١٩٣٦) :

وقدمه بازيل رايت بقوله : « الفيلم عن قطار البريد الذي يتحرك قليلا من جلاسجو الى لندن ، لا أحداث •• لا ذروة •• لا شيء يثير الانتباه •

لذلك كان لابد من الدراسة المستفيضة للموضوع بحثا عما يمكن تقديمه للناس • قرأت تاريخ مصلحة البريد والسكك الحديدية وناقشت خبراءها • وقمت بالرحلة نفسها داخل القطار لمدة أربعة أسابيع ، وتحدثت مع جميع العاملين • وكان يرافقني كاتب اختزال سجل احاديثي معهم • كما سجل الاحاديث الخاصة بين العلماء وبعضهم البعض •

« وبعد أن تجمعت لدي معلومات وفيرة جدا تذكرت القاعدة الذهبية لاجتذاب المشاهد وهي : حاول ان تثير رغبة الجمهور في معرفة شيء تعده بأن تقدمه له بعد قليل • أو بعبارة أخرى حاول ان تقدم أشياء تحتاج الى تفسير • تضع أمام المشاهد علامات استفهام وتدعوه للتساؤل قبل أن تكشف له عنها ، وسألت نفسي : ما الذي يهم الجمهور من هذا القطار ؟ وكان الجواب ان ما يهمه هو ما يجري داخل هذا القطار الغريب لانه خاص بعملية معينة وليس قطار ركاب • لذلك حاولت ان أجعل الكاميرا خارج القطار أطول مدة ممكنة لاثارة اهتمام المتفرج وتشوقه لمعرفة ما يدور بالداخل ، فصورت القطار في لقطات عامة مارا بالريف البريطاني • واستخدمت الطائرة في تصوير بعض اللقطات •

« والى جانب هذه اللقطات العامة نجد بعض التفاصيل مثل القطارات الفرعية التي تفسح الطريق لقطار البريد • وعامل القطار الذي يلقي بالجريدة لصاحبه في الطريق • وصاحبه ينتظره في كل مرة ليلقى له بالجريدة حتى يمكنه متابعة أخبار سباق الخيل التي يعشقها •

« وفكرت في ان أسبق قطار البريد الليلي الى احدى المحطات الرئيسية التي تلتقي عندها عدة قطارات • واستعرضت ما يحدث داخل هذه المحطة قبل وصول القطار • وخاصة ما حدث عندما تأخر عن موعد وصوله مدة ٤ دقائق •• ماذا سيحدث بالنسبة لمواعيد القطارات الاخرى ؟ •• وهل سيعوض قطارنا هذا التأخير ؟ •• وأخيرا يصل القطار الى المحطة •• ويتغير العمال •• ثم يستأنف القطار سيره • ومع استئناف سيره ننتقل لاول مرة الى داخله » •

مباه الزمن عام ١٩٥٠ :

تم انتاج هذا الفيلم لحساب هيئة ميناء لندن بمناسبة مرور مائة عام على المعرض الدولي الذي أقيم على نهر التيمز بلندن • ويقول عنه بازيل رايت : « ان هذا الفيلم نموذج لفيلم الدعاية •• وليس الاعلان » • لم يقل الفيلم ان هيئة ميناء لندن تعمل بشكل منتظم وعظيم وانما قدم الميناء بشكل واقعي على قدر الامكان •

« وكما يعلم الناس ان هناك قطار بريد ليلي لكنهم لا يعلمون ماذا يجري داخله وأجابهم فيلمي السابق على ذلك ، كذلك هم يعلمون ان هناك ميناء لكنهم لا يعلمون كيف تسير الامور داخله ويجيبهم هذا الفيلم على ذلك • لذا لاقت هذه الافلام اقبال الجماهير لانها تقدر لهم المعرفة التي يريدونها •

« وقد كانت المشكلة ان الموضوع كبير جدا ومتشعب لاتساع اشراف الهيئة الذي يمتد من مصب نهر التيمز الى مسافة خمسين ميلا • وكان على أن أدرس مجال العمل وأحدد ما أختاره • وقد وضعت في اعتباري ان الفيلم سيعرض في معرض دولي • ولذا فكرت في مفاخر بريطانيا القديمة والحديثة • ومن ثم تضمن الفيلم ناحيتين : الاولى شاعرية وتتناول تاريخ النهر وتستعرض دوره وأهميته • والثانية عن سير العمل في الصناعات الحديثة الخاصة بالميناء •

« ولوضع اطار الفيلم جعلته يبدأ بدخول باخرة الى الميناء وينتهي بخروجها منه • ومن الملاحظات التي ألفت نظركم اليها ضخامة صورة المرشد بالنسبة للسفينة تعبيرا عن أهميته ، ثم العكس وهي ترحل بعد أن انتهت مهمته » •

افلام اخرى :

وفيما عدا هذه الافلام الثلاثة ، كان ما عرضه علينا « بازيل رايت » من الافلام الاخرى من اخراج غيره من المخرجين فيلم جمالي من كندا



« ٦٠ لفة » عن سباق الدراجات الرياضية المفضلة لدى الكنديين • وفيلم تأثيري من انكلترا « سان فرنسسكو » اخراج انطوني ستيرن ، وهو عبارة عن لقطات سريعة في ومضات عن مدينة سان فرنسسكو تحمل انطباع المخرج عنها • وفيلم « الجليد » اخراج الشاب الانكليزي جيفري جونس • ويتناول بأسلوب ايقاعي حاد بين الصوت والصورة جهود هيئة السكة الحديد في قهر موجة الجليد التي اجتاحت بريطانيا عام ١٩٦٢ وعطلت جميع المواصلات • ومنها أيضا الفيلم الانكليزي « واندلعت النيران » اخراج همفري جننجز ويتناول باسلوب واقعي نضال فرقة متطوعي أطفاء الحرائق ضد ما أشعلته احدى الغارات الكبرى على لندن من نيران أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكانت النيران قرب ميناء التيمز حيث ترسو سفينة تحمل مفرقعات وأسلحة ، وكان الخوف طوال الوقت ان تصل النار الى السفينة • وفي نهاية الفيلم نرى السفينة وهي تغادر الميناء سالمة ، بينما يحمل أعضاء فرقة الاطفاء نعش زميل من زملائهم وقع شهيدا أثناء نضالهم ضد الحريق •

وكان أهم ما عرضه علينا بازيل رايت من هذه الافلام في رأيي هو الفيلم الكندي الطويل (حوالي ٩٠ دقيقة) من اخراج تانيا فالنتين واسمه « أشياء لا أستطيع تغييرها » Things I can not change فهو تجربة فريدة شيقة من أفلام « سينما الحقيقة » • صورت فيه المخرجة فترة في حياة أسرة حقيقية من الاسر الكندية الفقيرة • وقد بدأت التصوير بعد دراسة انتهت باختيار هذه الاسرة واختيار لحظة التصوير • وهي الايام السابقة مباشرة على مولد طفل جديد ينضم الى باقي اخوته العديدين حيث لا يؤمن الاب بتحديد النسل رغم ضيق ذات اليد • وقد عاشت المخرجة هي والمصور مع الاسرة فترة من الزمن حتى أصبحوا جزءا منها • واعتاد أفرادها عليهما قبل بداية التصوير الفعلي • ولذلك كنا نرى الاشخاص في الفيلم يتكلمون بتلقائية مع بعضهم البعض ومع المخرجة أيضا (دون أن نراها) ولا نلمح في تصرفاتهم أي غرابة • ومن الطريف اننا نسمع الزوجة في الفيلم وهي تشير الى احتراق احدى لمبات الاضاءة مما يؤكد ارتفاع الحواجز بينها وبين هيئة

التصوير ، ويدل على تلقائية التصرفات وطبيعتها • وكان من التصـــرفات الذكية للمخرجة الاحتفاظ بمثل هذه اللقطة ، كما كان من الذكاء منهـــا اختيار فترة التصوير التي أبدتها بنهاية قوية لفيلمها تتمثل في قدوم المولود الجديد ، وفرحة والده باستقباله رغم كل الضيق المادي المحيـــط به الذي يتمثل في كثرة الاولاد وقلة المال وعدم وفرة العمل ومشاكله مع الناس •

ومن بين تعليق بازيل رايت على هذا الفيلم قال : « هذا الفيلم يرد على الذين يقولون ان سينما الحقيقة ضد المونتاج لان المونتاج هنا يقوم بدور أساسي في الفيلم ، فهو فيما عدا دوره المعتاد في ترتيب اللقطات في نســـق معين وبأطوال معينة نجده يلعب دورا خاصا في الربط بين لحظتين زمانيتين وهما لحظة خوف الرجل بعد معركته مع رجل مار مباشرة ثم لحظة التحقيق في مركز البوليس بعد ان استرد رباطة جأشه • وقد مزجت المخرجة بينهما في لقطات متداخلة للمقارنة • وهكذا جمعت بين لحظتين بينهما زمن ساقط • كما تدخلت المخرجة في خلق تناقض بين الصوت والصورة حيث نرى الزوجة في مشهد الولادة بينما نسمع صوت الزوج وهو يفخر بكثرة انجابهم •

ومما ذكره بازيل رايت عن تصوير « واندلعت النيران » انه قد تم في أماكن عديدة من الاماكن التي شبت فيها النيران بالفعـــل ثم أعاد المخرج ترتيب اللقطات في هذا النســـق المعروض • ويقول بازيل رايت : « ان أي فيلم من الافلام التسجيلية شأنه شأن أي عمل فني فيه نوع من الخـداع ، حيث نرى حدثا في مكان ما بينما يتم تصوير جزء منه في مكان آخر • والمهم أن تكون هذه العملية متقنة ولا تبعد عن الواقع • وما حدث في « قطـار البريد الليلي » ان تم تصوير بعض المشاهد في الاستوديو على انها داخـــل القطار • وطالما ان المتفرج لم يتمكن من التمييز بين هذه المشاهد وما تـم تصويره في المكان الطبيعي فان الفيلم يظل مقنعا • والا فقد تأثيره نهائيـا • والغريب اننا نجد ان كثيرا من الافلام التسجيلية أيام الحـــرب كان يتـم تصويرها داخل الاستوديو ، بينما اتجهت الافلام الروائية الى التصـــوير خارجه ، وصورت مثلا غارات حقيقية بغية الاقتراب من الواقع •

ولما كان فيلم « سان فرنسسكو » من انتاج معهد الفيلم البريطاني فقد ذكر بازيل رايت انه من المتبع أن يسهم المعهد في انتاج بعض الافلام بعد الموافقة على السيناريو والتأكد من مستوى المخرج حسب أفلامه السابقة أو يتاح له فرصة اخراج مشهد واحد من الفيلم • وبناء على مستوى عمله في هذا المشهد يقررون منحه الفرصة كاملة لاخراج الفيلم أو الاكتفاء بهذا القدر من المغامرة •

وبعد ان انتهى بازيل رايت من عرض الافلام ومناقشتها مع طلبة المعهد تجمعت لدي مجموعة من الاسئلة أجابني عليها في حديث خاص خلال جلستين ، وفيما يلي حصيلة هذه الاجابة :

بازيل رايت يتكلم عن نفسه :

« ان اهتمامي بالسينما بدأ خلال دراستي بجامعة كمبردج ، وقد بدت لي السينما في ذلك الوقت ١٩٢٧ فنا جديدا يتيح فرصة واسعة للتعبير الفني • وقد بهرتني أفلام هتشكوك الاولى ومن قبلها الافلام الالمانية في العشرينات • كما هزتني أفلام بودفكين وايزنشتاين المبكرة • ومن ثم قررت أن أكون مخرجا بعد أن كنت أعد نفسي لأن أكون مؤلفا •

وحدث ان شاهدت فيلم « الصيادون » من اخراج جريرسون وتبين لي ان هذا هو نوع الفيلم الذي أريد أن أصنع مثله ، وكنت سعيد الحظ أن التحق بالعمل مع جريرسون على الفور عام ١٩٢٩ • وكنت أول شاب يعمل معه • وبدأت عملي السينمائي الذي استمر أكثر من عام في حجرة المونتاج • ثم كان أول أفلامي كمحترف « أهل القرى يرحلون الى المدينة » عام ١٩٣١ •

ومجموع ما أخرجته من أفلام حتى الآن حوالي ثلاثين فيلما ، ولكن الى جانب ذلك عملت بالانتاج ، ومنذ عام ١٩٣٣ وانا أكتب النقد السينمائي في صحف لندن • ولا أقتصر في نقدي على الافلام التسجيلية وحدها وانما أكتب في النقد السينمائي بعامة •

واكتشفت منذ عام ١٩٦٠ ميلي الشديد الى تدريس السينما ، وقد قمت فعلا بتدريسها في جامعة كاليفورنيا ، كما قمت بالتدريس في معهد السينما الهندي ، وقد أسعدني هذا العمل الى حد كبير .

ولعدة أسباب دعيت في الخمسينات والستينات لبعض مهرجانات السينما العالمية كواحد من المحكمين ، وانا لا أحب هذه المهرجانات كثيرا ولا أحب الجلوس على كراسي المحكمين ، ولكنها فرصة عظيمة للاطلاع على آخر ما وصل اليه الفن السينمائي .

وكان نوع دراستي الاولى قبل الاتجاه الى السينما هو الكلاسيكيات وبالتحديد الاغريقيات والدراما والشعر والفلسفة واللغة .

عن افضل افلامه :

تسألني عن أحب أفلامي الى نفسي فأقول لك « أغنية سيلان » (٣٥ دقيقة) انتاج جريرسون عام ١٩٣٤ ، وكان هذا الفيلم فرصتي الكبيرة في الحياة ، كما أحب فيلم « قطار البريد الليلي » (٢٨ دقيقة) وهو من انتاج جريرسون أيضا عام ١٩٣٦ . ومنها فيلم « مياه الزمن » (٣٧ دقيقة) وكان من انتاجي بمناسبة معرض لندن ١٩٥١ ، وقد تم تصويره قبل المعرض بعام . ومن أفلامي التي أعتز بها « عالم بلا نهاية » (٥٨ دقيقة) الذي أنتجته لحساب اليونسكو ١٩٥٣ ، والفيلم عن المساعدات التي توفرها هيئة الامم المتحدة لشعوب الدول النامية . وهو اخراج مشترك مع « بول رونا » الذي ذهب للتصوير في المكسيك وذهبت أنا الى تايلاند . وكان فيلما طويلا نوعا ما . ومنها فيلمان عن بلاد اليونان التي أحبها كثيرا ، وانتجتهما على حسابي الخاص عام ١٩٥٨ وأولهما «اليونان الارض الخالدة» (٤٥ دقيقة) والثاني « النحت الاغريقي » (٣٠ دقيقة) . ومنها أيضا فيلم أخرجته مبكرا عام ١٩٣٢ عن رعاة الغنم واسمه « تلال ووديان » (٢٠ دقيقة) .

عن دوره في الفيلم التسجيلي :

من الصعب ان أحدد بالطبع ما تركته من أثر فني أو أحدد وضعي في تاريخ السينما التسجيلية . وأظن ان ذلك هو عمل الآخرين . ومن الصعب، بالرغم من انني أعمل بالنقد ، أن أقف من نفسي موقف الناقد . ولكن لعل تأثيري الاكبر يتجه نحو خلق العنصر الشاعري في الفيلم التسجيلي . ولا شك ان الشباب من العاملين في هذا الحقل ممن يشعرون بنفس المشاعر يمكنهم أن يدرسوا أفلامي من هذه الناحية ليفيدوا منها . ويمكنني القول - زيادة على ذلك - أنني أميل بطبيعتي الى الفيلم التسجيلي الشاعري ولكنني أعني أيضا بالاهداف الاجتماعية للفيلم التسجيلي . وأظن انني كنت منتجا كفوءاً ساعدت عددا كبيرا من المخرجين الجدد الذين أقبلوا على الاخراج السينمائي على نهوض الفيلم التسجيلي في أواخر الثلاثينيات وخلال الاربعينات أثناء الحرب ، ساعدتهم على اخراج أفلام ناجحة ومنحتهم خبرتي في هذا المجال . كما ساعدت المخرجين الشبان عن طريق معهد الفيلم البريطاني الذي اشترك في أحد لجانه التي تعمل على تشجيع الانتاج السينمائي الجيد وتمويله . وأنا أشعر بأن مهمتي هي مساعدة المخرجين الجدد على اخراج أفلامهم . وقد قسمت حياتي بالفعل بين العمل مخرجا والعمل منتجا أو مديرا أو مدرسا للافلام التسجيلية .

وفي نهاية الثلاثينات وعندما رأينا ان الحرب قادمة ، غلب علينا الاهتمام بالاتجاه العالمي للفيلم التسجيلي والامكانيات التي يمكن ان يحققها من هذه الناحية ، وأدركنا ان المنظمات الدولية يمكنها استخدام الفيلم التسجيلي لتحقيق أغراضها بطرق عديدة . وقد شغلتنا هذه الفكرة كثيرا أثناء الحرب وذهبت مع جريرسون الى كندا ، لا من أجل اخراج أفلام أو انتاجها وانما من أجل وضع خطة لتحقيق مزيد من الفهم بين كندا وانكلترا عن طريق الفيلم . وكم نحن في حاجة الى مزيد من التفاهم بين الناس وخاصة أثناء الحروب .

وبعد الحرب التحقت مع جريرسون للعمل في اليونسكو ، وحاولنا وضع اطار للعمل داخل هذه المنظمة الدولية يتيح لكل دولة انتاج الافلام وتبادلها مع الدول الاخرى • وكانت الخطة بسيطة وهي ان تقوم كل دولة بإنتاج الافلام وتبادلها مع الدول الاخرى • وكانت الخطة بسيطة وهي ان تنتج كل دولة أفلاما عن أفضل ما أنجزته من مشروعات فتكون هذه الافلام صورة طيبة لها لدى الدول الاخرى • كما يتم عن طريقها تبادل الخبرات مع الدول في مختلف الميادين •

بعض المشاكل :

من المشاكل التي واجهتني في بداية عملي السينمائي الجهل بهذا الميدان وكان لابد أن أقع في أخطاء وان أتعلم من خلال المحاولة والخطأ • ومن المشاكل أيضا حاجتنا الى التمويل عندما بدأنا العمل مع جريرسون • ومما أذكره من الاحداث الطريفة بسبب قصور الامكانيات انني اضطررت الى تصوير جزء كبير من فيلم من أفلامي بزاوية من أسفل لاننا لم نكن نملك غير حامل واحد كان يستخدمه أحد الزملاء فلجأت الى استخدام قطعة من الخشب بدلا منه ، وكانت قطعة الخشب أقصر من اللازم •

ومن ناحيتي فان المشكلة المزعجة هي السيناريو ، فأنا كسول جدا وأكره كتابة « السيناريو » ذلك ان شعوري السينمائي يدفعني الى تحقيقه مباشرة دون انتظار السيناريو • وأنا أعلم ان هذا ليس اجراء سليما ولذلك تجدني ـ في كل أفلامي تقريبا ـ أجبر نفسي على كتابة السيناريو أولا • وأجد في ذلك مشقة كبيرة وأنا أتحرى الدقة الشديدة في كتابته وان كان هذا لا يمنع من اجراء تعديلات عديدة على السيناريو خلال تنفيذه •

ومن المشاكل العامة للفيلم التسجيلي ان هناك من يدفع المال لعمل فيلم سواء كان الحكومة أو شركة مثلا ، وغالباً ما يريد أصحاب الفيلم انينفذ بشكل معين • ومهمة السينمائي التسجيلي أن يجعل فيلمه بسيطا واضحا للجمهور الموجه اليه من العمال والفلاحين أو الاطباء •• ويجب أن نوفر

لجمهور الفيلم المتعة من مشاهدته باعتباره فيلما • ولو أدرك المشاهد انه مجرد درس فلن يتعلم منه شيئا • هذه هي المشكلة التي يجب أن يعالجها الفنان • وكثيرا ما يقع فنان الفيلم في صراع مع الممول لعدم التطابق بين أفكارهما • وتأتي هنا وظيفة المنتج الجيد ليقف بين الطرفين محاولا ان يساعد الفنان على تحقيق أفكاره • وسواء توفر هذا المنتج أو لم يتوفر فهذه المشكلة تمثل مشكلة أبدية للفيلم التسجيلي •

رأيه في الطلبة المصريين :

أما عن الطلبة المصريين الذين حاضرتهم خلال الاسبوعين السابقين فأقول انهم مثل طلبتي في الهند أو في كاليفورنيا يمتلئون حماسا للمناقشة ورغبة في المعرفة وقد أسعدني اللقاء بهم • وكما ذكرت سابقا فأنا أجد متعتي في اللقاء مع طلبة السينما أنقل اليهم خبرتي التي حصلت عليها خلال أربعين عاما تقريبا قضيتها في العمل السينمائي حتى الآن • ومن الواضح من خلال مناقشتي مع طلبة معهد السينما بالقاهرة ان هناك من الطلبة من يهتمون بالامكانيات الفنية للفيلم ، والبعض تغلب عليهم النزعة السياسية في تحديد أهمية الفيلم باعتباره وسيلة لتغيير المجتمع ، ومنهم من يهتم بالشكل والتجريب ، وفي رأيي ان فيلم « مرثية قصيرة » الذي شاهدته لطالب من الطلبة يعتبر فيلما تجريبيا •

رأيه في بعض الافلام المصرية :

أما بخصوص الافلام التسجيلية التي شاهدتها للمخرجين المصريين ، فالشيء الواضح انهم يمتلكون القدرة على استخدام الامكانيات السينمائية التكنيكية • وليس هناك مشكلة من هذه الناحية • ومما لاحظته أيضا وأسعدني كثيرا ميل عدد كبير منهم الى تجنب التعليق مع التقدم في استخدام شريط الصوت والاعتماد على المؤثرات الصوتية الطبيعية • أنا أعلم ان هناك من الافلام ما يقتضي تعليقا بالضرورة • ولكن علينا ان نحصره في حدود ضيقة قدر الامكان • ومن الافلام التي شاهدتها ما يصلح لان يكون درسا

في استخدام شريط الصوت بعيدا عن التعليق • خذ مثلا فيلم « فيه حاجة غلط » • ويصور أزمة المواصلات في القاهرة بمبادرة دون استخدام أي تعليق ، وأكاد لا استطيع التعبير عن مدى اعجابي بفيلم « الناي » وهو جذاب للغاية وخاصة بالنسبة الى الاجانب لما يحمله من طابع قومي • وقد شاهدت أيضا فيلم « حياة جديدة » وهو فيلم مناسب جدا لعرضه على المصريين وعرضه في الخارج كنموذج للكفاح من أجل تغيير المجتمع الى الافضل •

ومن الافلام التي أعجبتني أيضا فيلم « نغمات تركية » وفيلم « ٣٠٠ فنان » وفيلم « القلة » وفقرة من المجلة السينمائية تصور تقابل أعياد المسلمين وأعياد المسيحيين معا في وقت واحد • حيث نرى المسيحيين يستعدون لأستقبال عيد رأس السنة ، بينما كان المسلمون يستعدون في نفس الوقت لاستقبال رمضان •

الفلم التسجيلي في انجلترا :

يحظى الفيلم التسجيلي في انكلترا بمصادر عديدة تعمل على تمويله وفي مقدمتها التلفزيون • وهناك نوعان من البرامج التلفزيونية يعتمدان على الفيلم التسجيلي أحدهما يعتمد عليه في بعض أجزائه كعامل اضافي يساعد على تدعيمه والآخر يعتمد عليه كلية • وفي النوع الاخير يتم انتاج الافلام التسجيلية خصيصا للتلفزيون حسب مواصفات الشاشة الصغيرة •

والى جانب التلفزيون توجد مجموعة كبيرة من المنظمات تعمل على انتاج الافلام التسجيلية مثل هيئة المواصلات البريطانية التي تنتج أفلاما عن المواصلات البريطانية وأفلاما عن السياحة • كما ان الصناعات الوطنية والشركات الكبرى مثل شركة شل ، والهيئات التعليمية على مختلف مستوياتها ، والهيئات الاعلامية ، تعمل على انتاج ما تحتاجه من أفلام تسجيلية ، ومنها ما ينتج مجلة سينمائية شهرية • ويختلف جمهور هذه الافلام باختلاف الغرض منها فيتسع أحيانا حتى يشمل الجمهور العام

ويضيق أحيانا حتى يقتصر على مجموعات صغيرة متخصصة • وان كـــان الاتجاه السائد فيها الآن هو الاتجاه نحو التخصص ، وانحسار موجة الافلام العـامـة •

أما بالنسبة الى الحكومة نفسها فقد أصـــبحت أقل اهتماما بانتـــاج الافلام التسجيلية عما كانت عليه منذ سنوات قليلة ماضية •

ويعرض الفيلم التسجيلي في دور العرض العادية مع الافلام الروائيـة في برنامج واحد ، وليس هناك في انكلترا ـ على حد علمي ـ دور متخصصة لعرض الافلام التسجيلية • غير ان الهيئـــات المختلفة التي تنتج أفلامـــا تسجيلية تمتلك آلات العرض الخاصة بها وتعرض أفلامها على جمهورها •

ـــ واذا كانت كل هيئة تنتج ما تحتاجه من أفلام حسب أغراضها المحدودة، ماذا يعمل الفنان اذا أراد أن يعبر عن وجهة نظر خاصة من خلال الفيلم التسجيلي ؟

ليس هناك في انكلترا ما يمنع أحدا عن انتاج فيلم متطرف الى أقصى اليمين أو أقصى اليسار ، المهم ان يضمن لفيلمه الممول • ولعله يجد المعونة من معهد الفيلم البريطاني نفســـه وهو مؤسسة حكومية اذا كـــان لديـه سيناريو جيد • وقد سبق ان ساعد المعهد بالفعل في انتاج فيلم طويل يهاجم سياسة الحكومة في جنوب أفريقيا •

الفيلم التسجيلي في العالم :

من أهم مراكز انتاج الافلام التسجيلية الآن في العـالم المركز القومي للافلام في كندا ، واستديوهات الافلام التسجيلية في الاتحاد الســـوفيتي وبولندا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا والمجر •• ثم تأتي بعـــد ذلك مراكز أصغر في بلاد أخرى مثل استراليا ونيوزيلند ثم بلاد العالم الثالث • وأظن ان معظم بلاد العالم الثالث تملك الآن مراكز لانتاج الافلام التســـجيلية • وتعتبر الهند من أكثرها اهتماما بهذا المجال • ومن أنشط مراكز الفيـــلم التسجيلي التي رأيتها بنفسي مركز الفيلم الحكومي في بومباي •

والواقع ان أمل الفيلم التسجيلي يتجه الآن نحو العالم الثالث حيث يعملون على انتاج أفلام تسهم في دفع التقدم القومي لبلادهم • ولابد لهم بالطبع من انتاج عدد من الافلام التي تشرح وجهة نظرهم لبقية العالم : من هم ؟ وماذا يفعلون ، وما هي مشاكلهم ؟ •• وذلك حتى يفهمهم الآخرون ، ومن ثم فهناك نوعان من الافلام يجب أن تنتجها هذه البلاد أولهما أفلام للداخل لدفع عجلة التطور وثانيهما للخارج •

أما بخصوص مهرجانات الفيلم التسجيلي في العالم فمنها مهرجان كراكوف الذي حضرته أخيرا في بولندا ، وهناك مهرجان الفيلم القصير في تور بفرنسا ، وبالطبع يشغل الفيلم التسجيلي جزءا كبيرا من هذه الافلام القصيرة • ومهرجان مانهايم في ألمانيا الغربية وهو مختص أساسا بالفيلم الطويل ومنه الفيلم التسجيلي ، وكورك في ايرلندا وأدنبرة الذي بدأ منذ عام ١٩٤٨ ، ومنها أيضا في ليبزج في ألمانيا الشرقية • وعلينا أن تتذكر أيضا المهرجانات المتخصصة مثل برجامو في ايطاليا الخاص بعرض أفلام الفن •

وفي رأيي ان أهم هذه المهرجانات الخاصة بالفيلم التسجيلي هو مهرجان كراكوف فقد شاهدت فيه أفضل الافلام ، وهو يسمح بدخول أفلام مختلفة الاتجاهات من مختلف البلاد ومنها أفلام أمريكية •

ولكن يجب أن تتذكر ان وضع المهرجانات يختلف دائما من وقت لآخر حيث يتغير جهاز الادارة ويتغير الرئيس ، وهذا يعني بالتالي تغييرا في مستوى المهرجان نفسه • ومن ثم فقد يبدأ بعض هذه المهرجانات بداية قوية لكنه يتراجع فيما بعد حيث يبرز مهرجان آخر •• وهكذا ••

وأما مستقبل الفيلم التسجيلي في العالم الذي تسألني عنه أقول لك ان الاجابة على هذا السؤال تتوقف على ما هو المقصود من عبارة « الفيلم التسجيلي » فأظن ان هناك من الناس من يقدم بين حين وآخر فيلما يحمل اضافة خلاقة • ولكني على يقين ان تكنيك الفيلم التسجيلي يتجه الآن نحو تكنيك التلفزيون • وان كان تحوله نحو هذا الاتجاه يتم بنسب مختلفة

باختلاف البلاد فهو أسرع في الغرب منه في بلاد العالم الثالث • وعلى ذلك يمكنني التنبؤ بأن أفضل الافلام التسجيلية الخلاقة خلال السنوات العشر القادمة سيأتي من العالم الثالث •

ما الفيلم التسجيلي ؟

لقد تناولنا فيما سبق الفيلم التسجيلي من عدة وجوه قبل ان نتعرض الى تقديم تعريف له • ولكن أصبح من الضروري أن نعرف ما نقصده بهذا التعبير : « ما الفيلم التسجيلي » ؟

مع بداية ظهور الفيلم التسجيلي قال جريرسون : « الفيلم التسجيلي هو التفسير الابداعي للواقع » لكنه تعريف واسع جدا • وقد حاول كثيرون غيره وضع تعريف للفيلم التسجيلي • وكانت التعريفات المقدمة في الغالب غير دقيقة • وظل تعريف جريرسون من أفضل التعريفات المختصرة • وحدث ان كونت منظمة تدعى « الاتحاد العالمي للفيلم التسجيلي » ، كونت لجنة لمناقشة هذا الموضوع انتهت فيه الى وضع تعريف للفيلم التسجيلي لكنه تعريف طويل جدا • وفي رأيي ان الطريقة التسجيلية هي حالة ذهنية أو منهج خاص في تقديم معلومات معينة للناس عن العالم الواقعي • وبعبارة أخرى هي محاولة تقديم حقيقة أو واقع الحياة من حولنا ، ولكن بطريقة تخالف طريقة الجريدة السينمائية ، حيث تساعد الناس على فهم الحياة والمجتمع والعالم المحيط بهم • ولا تقتصر على مجرد الصيغة الاخبارية •

ويختلف الفيلم التسجيلي عن الفيلم الروائي ، في ان الروائي يصنع خصيصا لتسلية الناس والحصول على المال • أما الفيلم التسجيلي فيصنع لتثقيف الناس ، ومن ثم يعمل على رفع مستوى الحياة الانسانية • وليس من أهدافه الحصول على المال • وبينما يتعامل الفيلم الروائي مع الخيال أساسا يتعامل الفيلم التسجيلي مع الوقائع • والاول يتم تصويره في الاستوديو غالبا ، والثاني يجري تصويره في الموقع نفسه • وان كانت هذه التفرقة ليست قاطعة بينهما من كل الوجوه ، وانما هي تفرقة نسبية ، فمن الافلام

الروائية ما يقترب كثيرا في معالجته من الطريقة التسجيلية باستخدام الواقع الحي والتصوير الواقعي خارج الاستوديو في مواقع الاحداث نفسها •

دور الفيلم التسجيلي في المجتمع :

يلعب الفيلم التسجيلي دورا هاما في النقد الاجتماعي سواء من ناحية نقده للمشاكل الاجتماعية أو نقده لاخطاء الحكومة أو أي سلطات أخرى في المجتمع أو نقده للجمهور نفسه لقلة اهتمامه مثلا بالمشاكل الاجتماعية ، أو دفع الناس للتفكير في هذه المشاكل ومناقشة الحلول اللازمة لها •

ويمكن ان نضرب مثلا على ذلك من أفلامنا في انكلترا خلال الثلاثينات• فقد إنتجنا أفلاما عن « مشاكل الاسكان » ، والناس الذين لا يجدون « ما يكفي من الغذاء » • والتعليم • والاطفال في المدارس • ومن الافلام المشهورة فيلم بول روثا عن مشكلة الغذاء واسمه « عالم الوفرة » • وفي أثناء الحرب أنتجنا أفلاما تناقش حياة الناس بعد الحرب وما يأملون فيها • فمن المهم أيضا ان نمتلك القدرة على مناقشة المستقبل ونحن في خضم مشاكل الحاضر • وقد كنا رغم قسوة الحرب نضع أمامنا افتراض النصر ولم نضع في اعتبارنا أبدا افتراض الهزيمة •

ويعمل الفيلم التسجيلي على اشاعة روح الديمقراطية بما يثيره من مناقشات حول موضوعه • وأي فيلم يدفع الناس الى مناقشة حول الاسكان مثلا أو التعليم أو الاطفال أو الغذاء أو الامهات يسهم في خلق الديمقراطية • ذلك ان الديمقراطية تقوم بصورة ما على أساس اشاعة المناقشة بين الناس التي تنتهي بهم الى اتخاذ موقف • والافضل أن تتوفر بضعة أفلام تسجيلية من هذا النوع •

ويرتبط الفيلم التسجيلي ارتباطا وثيقا بالدعاية • وفيلم الدعاية في رأيي ـ بالمعنى الاصلي لكلمة « بروباجندا » الذي يفصلها عن الاعلان ـ هو الفيلم الذي يحث الناس على المزيد من العمل ، أويوجه نظرهم لبعض المشاكل القومية ، كأن يتناول مشكلة الحرب اذا كانت البلد في حالة حرب

كما هو حاصل بالنسبة الى بعض أفلامكم التي شاهدتها أخيرا وكانت عن الحــرب •

والفيلم التسجيلي ـ من ناحية أخرى ـ وسيلة ناجحة في ابراز وحدة العالم أيضا وتدعيم السلام ، ذلك ان الفيلم له جغرافيته الخاصة واحساسه الخاص بالزمن • ومن ثم يمكنـــــه ان ينقلنا آلاف الاميال في ثانيتين على الشاشة • وبوضع الصور الى جانب بعضها البعض يمكن اثبات ان الانسان هو الانسان في كل مكان ، وان المشاكل الاساسية التي يعاني منهــا واحــدة كالحب والكراهية والجوع والجهل •• والمرض •• وهــو ما حـــاول روثا تحقيقه بالفعل في فيلم « عالم بلا نهاية » •

وفي كل حالة من الحالات يجب أن يظل الفيلم التسجيلي جذابا حتى وان كان فيلما تعليميا • فالفيلم ان لم يكن جذابا لا أمل في تحقيق الهدف من انتاجه • وليس هناك ما يمنع من انتاج فيلم تسجيلي ـ من وقت لآخر ـ للتسلية أساسا • والضحك سمة عامة تجمع بين الناس • لقد سعدت مثلا بمشاهدة هذا الفيلم المصري عن المواصلات « فيه حاجة غلط » • ومثل هذا الفيلم يثير الضحك ولكنه يحمل رسالة في الوقت نفسه •

ـــ ما الشروط التي يجب توفرها لعمل فيلم تسجيلي جيد ؟

البحث ، والسيناريو الدقيق جدا ، ودراسة الجمهور الموجه اليه الفيلم وبذل الجهد ، وبذل أقصى ما يمكن من عناية في التصوير والمونتاج •

وأضرب مثلا على دراسة الجمهور ان فيلمين عن موضوع واحد هــو القطن مثلا يختلفان تماما اذا كان أحدهما موجه الى الفلاحين والآخر موجه الى طلبة المعهد الزراعي •

وعن دور السيناريو في بناء الفيلم الجيد أرى ان السيناريو يمثل في كل الحالات تقريبا أهمية حيوية ، فهو خلاصة ما تم من بحث للموضـــوع ودراسة الجمهور واحتياجاته •

ـــ وما الشروط الواجب توفرها في المخرج الجيد ؟

أول الشروط هو حب السينما ، ثم نظرته الى الفيلم باعتباره فنا وخدمة عامة في نفس الوقت ، وان يكون على استعداد لبذل الجهد الشاق ، يجري بحثا مستفيضا عن كل موضوع يتناوله ، ولا يبدأ في عمل فيلمه قبل ان يعلم تماما الى من يوجه الفيلم . وعليه بعد ذلك ان يكتب سيناريو جيدا ، وان يصور بحرص شديد ، وأن يكون دقيقا في حجرة المونتاج . وهي نفس الشروط تقريبا التي سبق لنا ذكرها بخصوص ضمان مستوى الفيلم .

ـ وما النظام المناسب في رأيك لانتاج الفيلم التسجيلي في البلاد النامية ؟

ان أفضل نظام لضمان مستوى الفيلم التسجيلي في البلاد النامية أو غيرها هو النظام الذي يوفر الفصل التام بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي . لقد اكتشفنا مع بداية تجربتنا في الثلاثينات ان جمهور دور العرض التجارية يطلبون الترفيه ، لذا كان علينا في بريطانيا أن نستبعد تماما فكرة عرض أفلامنا هناك . كما وجدنا ان استوديوهات السينما التجارية لا تتعاقد على هذا النوع من الافلام المسمى بالافلام التسجيلية ، فبدأنا نبحث عن طريقة خاصة للتمويل وعن جمهور من نوع آخر . ووجدنا جمهورنا في الجامعات ونوادي السينما والمستشفيات والجمعيات التعاونية . ان نفس المتفرج الذي يرفض أفلامنا في دور العرض التجارية يقبلها في هذه الحالة . وشعرنا بضرورة تنظيم توزيع الفيلم التسجيلي على حدة ، فبدأنا بتكوين وحدات عرض متنقلة كما شجعنا الهيئات المختلفة على الحصول على أجهزة العرض . وهكذا أصبح انتاج الافلام التسجيلية وتوزيعها منفصلين عن السينما التجارية . وان أصبحت أفلامنا تعرض الآن في دور العرض التجارية ضمن برنامجها العام كما سبق ان ذكرت ، وأنا أقترح تطبيق نفس المبدأ في مصر . ويمكن أن يتم ذلك بتكوين وحدة خاصة لهذا النوع من الافلام . وتضم هذه الوحدة الشباب ـ خصوصا ـ الذين يرغبون في عمل أفلام تسجيلية تساعد بلادهم على التقدم . وتنقسم الوحدة الى عدة أقسام

يختص كل منها بناحية من نواحي الفيلم التسجيلي : الثقافة ، التعليم ، الاعلام .. على أن تتوفر لهذه الوحدة أو هذا الجهاز ميزانية خاصة . ويجب أن تقوم هذه الوحدة بوضع خطة الانتاج وفقا لاحتياجات البلد .

— في نهاية الحديث وبعد أن أقدم لك شكري الجزيل على سعة صدرك في قبول الاجابة على أسئلتي العديدة ، أرجو أن أعود الى أفلامك الثلاثة التي شاهدناها في معهد السينما ومن خلالها أسجل عليك المآخذ التالية :

١ ـ في أفلامك تقتصر على الدعاية للجوانب الايجابية من موضوعك ، وكأن كل شيء على ما يرام ، وهذه النظرة تناقض دور الفيلم التسجيلي الهام في تغيير المجتمع .

٢ ـ أنت تطالب بالتخلص من التعليق في الفيلم التسجيلي بينما ينقل فيلمك « مياه الزمن » تعليقاً كثيفاً لا يكاد يتوقف طوال العرض .

٣ ـ أنت تحصر نفسك في اطار شكلي محدد تعرض فيه موضوعك دائما . وهو انك تنتهي بنفس الصورة التي تبدأ منها تقريبا .

٤ ـ أنت تعتمد كثيرا على المونتاج في خلق الايقاع الشاعري الذي يبدو مفروضا في بعض الاحيان ويبدو تدخلك واضحا .

— « أبداً على العكس ليست كل أفلامي من قبيل الدعاية للجوانب الايجابية على سبيل القول بأن كل شيء على ما يرام وبالتالي لا داعي للتغيير . ويشهد على ذلك انتاجي لافلام مثل « الاطفال في المدارس » و « عالم بلا نهاية » . وأفلام أخرى تؤكد هذا الاتجاه . ومن الواضح ان فيلم « أغنية سيلان » نفسه الذي شاهدته أنت بنفسك يتضمن هجوما على الاستعمار البريطاني » .

— « أنا لم أطالب بالتخلص التام من التعليق . وانما أطالب بأن يكون التعليق في أقل حدود ممكنة ويكتب بعناية أو يفضل التخلص منه .

وهو في رأيي على العموم « شر لا بد منه » •• أحيانا على الاقـل • وان كان من الممكن الاستعانة بأكثر من واحد في كتابتـه وأكثر من صوت في قراءته لتوفير التنويع • وفي فيلمي « مياه الزمن » كـان التعليق طويلا • ولكن يجب أن تلاحظ ان كاتبه شاعر • ولقد قرئ بأصوات مختلفة • والفيلم يتضمن مشاهد خالية من التعليق خـلوا تاما • ومن الافلام ما تلعب فيها الموسيقى دورا أساسيا • ومنهـا ما تلعب الكلمة فيها نفس الدور ، وهكذا •• » •

— « هذا هو أسلوبي عندما أخرج فيلما أحاول أن أضعه داخل « دائرة سحرية » ، تتشابه بدايته مع نهايته • وهـذه مسألة شخصية ولا أستطيع أن أقول لماذا أفعل ذلك • كل ما هنالك انني أحب أن أفعـل ذلك • ان أضع الفيلم في هذا الشكل ، ولا حيلة لي في هذا الامر •

— « ماذا تعني باعتمادك على المونتاج ؟ كل مخرج يعتمد على المونتاج • ان عمل الفيلم يقتضي وضع اجزاء الفيلم معا • أي يقتضـي الاعتماد على المونتاج • والمونتاج أحد أسلحة المخرج أو أدواته الاساسية للتعبير الفيلمي ، وأنا لا أشارك الرأي في أن اعتمادي على المونتاج يصل الى حد الصنعة المكشوفة التي تجعل المتفرج يعتقد بأني لا أقدم له الواقع وانما أصنع له واقعا خاصا • وأما بخصوص لقطة الساعة التي نعـود اليها عدة مرات في فيلم « ميـاه الزمـن » • فهي تعبر عن الفـكرة الاساسية للفيلم أو تحمل معنى الزمن والتاريخ • تعبر عن الماضـي والحاضر ، وقد كان التعليق الشعري يقول نفس الشيء • ولكن كل من الصورة والشعر له طريقته الخاصة طبعا • ولم يكن من الصـعب فهم ذلك » •

— عزيزي السيد بازيل رايت أكرر شكري واعترف لك بأن ما ذكرته من مآخذ لم يكن سوى حيلة للوصول الى مزيـد من الفهم لاعمالك • وما كان في نيتي أن أنال من قيمتها فقد دخلت بها التاريخ وقد أصدر

التاريخ حكمه عليها باعتبارها من الاعمال الرئيسية في هذا المجال • ولا زالت في رأيي تحمل الكثير مما يثير اهتمام المشاهدين ، فهي أفلام قديمة جديدة معا •

قال بازيل رايت :

— وأنا أعترف بأنك أجهدتني كثيرا •

ثم ضحك وهو يقول :

— هيـا بنـا •

حيث كان على موعد لحضور حفل شاي بمركز الصور المرئية واعقبه آخر ندواته خلال هذه الزيارة في مساء ٢١-١٢-١٩٧٠ • وكانت النـدوة حول فيلمه « أغنية سيلان » • وبعدها سافر صباح اليوم التالي عائدا الى لنـدن •

تقرير من مهرجان ليبزغ

في حديث لي مع مدير المهرجان رونالد تريش علمت ان عـدد الدول المشتركة في مهرجان هذا العام وصل الى ٦٣ دولة • ووصل عدد الضيوف من الخارج الى حوالي ٥٦٠ ضيفا ومن مواطني جمهوريـة ألمانيـا الديمقراطية حوالي ٥٠٠ ضيف من العاملين في حقل السينما والتلفزيون •

يقول هوبرت كرونتج رئيس لجنة اختيار الافلام : اكتسب مهرجـان هذا العام عددا جديدا من الاصدقاء • لاول مرة يحضره سـينمائيون من استراليا وباكستان والبرتغال ولبنان ومالي وتنزانيا والحبشة •

تلقت لجنة اختيار الافلام أكثر من ٣٠٠ فيلم • واختير منهـا للمسابقة حوالي ١٠٠ فيلم • وللبرنامج الاعلامي حوالي ٨٠ فيلما •

(*) مجلة السينما والمسرح ـ السنة الثانية ـ العدد الاول ـ يناير ١٩٧٥ القاهـرة •

ردا على سؤال لاحد الصحفيين وجهه الى بيتر أولبريش رئيس لجنة التحكيم (رئيس أكاديمية الفيلم والتلفزيون بجمهورية ألمانيا الديمقراطية) عن أهم الملامح الجديدة لمهرجان هذا العام ، فأجاب بقوله :

أولا ـ أكثر الظواهر وضوحا : العدد الضخم للبلاد المشتركة في المهرجان • وتزايد عدد الافلام المشتركة في المسابقة •

ثانيا ـ أكثر الامور أهمية : ان هذا المهرجان استطاع أن يحدد بوضوح وجهته السياسية وهو ما يميزه من غيره من مهرجانات •

ثالثا ـ أكثر الامور فائدة : ما تم من تغيير في ادارة وتنظيم المهرجان ابتداء من عام ١٩٧٣ فقد أصبح المهرجان بين يدي صناع الفيلم والعاملين في تلفزيون جمهورية ألمانيا الديمقراطية ونحن نشعر بأن الجهود أصبحت أكثر فاعلية ، والتنظيم أكثر كفاءة •

تشرف على ادارة المهرجان الآن لجنة مكونة من ١٢ شخصاً يرأسها ثلاثة منهم السيدة ليلى ثورنديك « رئيسا » ، كارل أدوارد فون شنيتسلر « نائب رئيس » ، رونالد تريش (نائب رئيس ومدير المهرجان) والباقي أعضاء • كلهم من العاملين في السينما والتلفزيون ومنهم المخرجة جيتا نيكل التي زارت مصر قبيل المهرجان وأسهمت في اختيار الافلام المصرية المشتركة فيه •

عروض الافلام :

المسافة بين الفندق ودار العرض حوالي عشر دقائق سيرا على الاقدام ، مسألة ليست طويلة • ولكنها ليست قصيرة أيضا تحت المطر أحيانا • وفي درجة حرارة ٤ مئوية أو أقل دائما • والمواصلات لا تصل اليها لانها وسط البلد • والمواصلات ممنوعة في وسط البلد ضمانا لسلامة المشاة وهم يتنقلون بين المحلات المنتشرة أو دور العرض ، رغم ان الزحام عندهم لا يقاس بما عندنا من زحام •

الافلام التي كان لها حظ الدخول في المسابقة تعرض في سينما

كابيتول ، والافلام التي لم تنل هذا الحظ ولكنها على قدر من الاهمية بحيث يحق مشاهدتها تعرض بدار سينما أخرى مجاورة هي سينما كازينو •

في الدور الثاني من مبنى دار سينما كابيتول توجد أيضا صالات عرض أخرى صغيرة • كل صالة حوالي ٥٠ كرسيا • يمكن لاي عضو ان يعرض فيلمه ويدعو لمشاهدته من يشاء في مقابل أجر زهيد للساعة • وتسمى هذه الصالات ، صالات العرض التجاري •

داخل هذه الصالات الصغيرة شاهدنا بعض الافلام منها فيلم «كرنفال» اخراج أحمد فؤاد درويش (مصر) عن قضية فلسطين وفيلم « ساعة التحرير دقت يا استعمار » اخراج الفلسطينية هيني سرور عن حركة التحرير في عمان • وقد حضر عرض الفيلمين بعض الوفود العربية والاجنبية• وكان من بين الحاضرين المخرج الكوبي المعروف سانتياجو الفاريز •

خواطر في القطار :

أهم ما شاهدته داخل هذه الصالات الصغيرة ، ومن أهم ما شاهدته في المهرجان عموما ، كان فيلم « خواطر في القطار من دجلة الى الفرات » اخراج كارل شنيتسلر • أهم ما لفت نظري في هذا الفيلم عمق التحليل السياسي لقضية فلسطين ؟ والربط المحكم بين الصهيونية والاستعمار يدعمه في ذلك كثافة من المعلومات غير عادية •

سألت شنيتسلر : لماذا لم تشترك بهذا الفيلم في المهرجان ؟ أجاب : من القواعد الجديدة لمهرجان هذا العام ألا يزيد طول الفيلم عن ٤٥ دقيقة عدا بعض الحالات الاستثنائية التي تقرها اللجنة ، ولا أقبل من ناحيتي أن يكون فيلمي (٦٦ق) من الافلام المستثناة وأنا عضو في اللجنة التي وضعت هذه القاعدة ، وان أقرت الاستثناء •

كومبا :

من الاهداف الواضحة لمهرجان ليبزج تدعيم الفيلم التسجيلي كأداة فعالة في كفاح الشعوب من أجل التضامن ضد الامبريالية ومن أجل الديمقراطية والاشتراكية • وداخل هذا الاطار يمكننا أن نرى فيلم

كوميانيرو (الرفيق) لندرك الى أي مدى استطاع هذا الفيلم ان يحقق الهدف ويستحق بذلك عن جدارة جائزة المهرجان الاولى •

فيكتور يارا مغني شيلي الشعبي المحبوب • قبضت عليه السلطة العسكرية الفاشية صاحبة الانقلاب على حكومة الليندي الشرعية • كان يارا يدافع عن سياسة الليندي • قتلوه بعد أن أفرطوا في تعذيبه • في هذا الفيلم تحكي لنا أرملته كيف نشأ فيكتور يارا من صبي في قرية حتى أصبح ممثلا ، ومدير مسرح ، وشاعرا سياسيا ، وراوية لاحداث شيلي قبل الانقلاب العسكري وبعده • ويعتمد الفيلم على مواد أرشيفية ، كما يستعين بأغاني فيكتور يارا نفسه في شريط الصوت •

أجرأ ما في الفيلم من الوجهة الفنية في نظري • اللقطات الطويلة جدا لأرملة يارا وهي تحكي قصته • وجه الزوجة في غاية من البساطة وقوة التأثير المستمدة من عمق التعبير الصادق • وعلى الاخص وهي تحكي كيف تركها لآخر مرة مصرا على أن يلحق برفاقه في الجامعة رغم تحذيرها ، وكيف وصلتها أنباء تعذيبه وقتله ، وكيف رأت جثته مقطوعة اليدين • وكان لابد للكاميرا أن تقف طويلا على وجه الارملة وهي تحكي •

الفيلم انتاج انكليزي من اخراج ستانلي فورمان ومارتن سميث ٤٥ دقيقة ألوان •

يقول المخرجان عن الفيلم : « من البداية لم نكن نقصد أن نبدع تحفة فنية • كل ما كان يهمنا الا يتابع الجمهور القصة عن بعد •• » ولم يتابع الجمهور فيلمهما – أبدا – عن بعد ، ولكنه تابعه – بالفعل – عن قرب شديد ••• وصفق له بحرارة •

في الواقع :

« في الواقع » •• فيلم كرتون ٨ دقائق اخراج دونتشو لونييف (بلغاريا) •• حصل على جائزة أفلام الكارتون الوحيدة ، من أمتع أفلام المهرجان على وجه الاطلاق • عرض في حفلة الافتتاح وعرض في الحفلة

الختامية • صفق له الجمهور طويلا • وفرقعت ضحكاتهم طوال العرض في كل مرة دون توقف •

الضحك من أول دقيقة ، لأن العمارة الجديدة تقع مع أول ضربة على الطبلة عندما تعزف الموسيقى احتفالا بانتهائها بعد قص الشريط • ويجري التحقيق مع المهندس ، مع المسؤول عن البناء وخاصة الطوب ، مع النجار •• كل واحد يستطيع أن يثبت براءته بمهارة ••

ويصل التحقيق حتى عامل البياض (النقاش) • الجميع كانوا يجرون ويحاولون الفرار عندما يوجهاليهم الاتهام• النقاش لم يجر• انه الوحيد الذي استغرق في الضحك عندما وجه اليه الاتهام ، لان التحقيق عندما يصل الى عامل البياض يحمله مسئولية سقوط العمارة فان المهزلة تصل الى قمتها • ومع ذلك فانه يقبل التحدي • يسكب على نفسه جردل الدهان ويطلب منهم أن يرشوه بالماء فلا يسقط الدهان وبذلك يثبت براءته •

وتقع لجنة التحقيق في حيرة لانها لا تجد من تحمله المسئولية ، ولابد من وجود مسئول ، وتقديم متهم ، وعقاب المتهم • وبعد مداولات ومشاورات يصلون الى حل هذا اللغز • الطبلة هي السبب • ويأتون بالطبلة يحطمونها فتقع بقية العمارة على أثر صوت تحطيم الطبلة • يجمعون كل الطبول ويحطمونها معا •• تقع العمارة القديمة الوحيدة التي ظلت تتماسك على نفسها حتى هذه اللحظة •

افلام •• افلام •• افلام وخدمات ثقافية اخرى :

الافلام كثيرة جدا •• والاختيار بينها صعب وان تحاول متابعتها جميعا •• أمر مستحيل •

برنامج العروض السينمائية مشحون طوال اليوم أما في سينما الكابيتول أو سينما كازينو أو صالات العرض التجارية ، أو في أكثر من واحدة منها معا •

وفيما عدا عروض الافلام داخل المسابقة والعروض الاعلامية

والشخصية أو « التجارية » كان مهرجان هذا العام ينظم عرضا أرشيفيا لافلام السينما الكوبية بمناسبة الاحتفال بمرور ١٥ عاما على ثورة كوبا •

ومع العروض الفيلمية تعقد يوميا الندوات والمؤتمرات الصحفية صباحا أو مساء أو في الاثنين معا ، وتدور المناقشات مع بعض الشخصيات مثل جين فوندا التي حضرت مع فيلم لها عن فيتنام ، وأرملة فيكتور يارا التي حضرت مع فيلم كومبانيرو • أو تدور المناقشات حول بعض الموضوعات المحددة كما في مؤتمر يوم التضامن العالمي ضد الامبريالية ، ومؤتمر يوم الدول الاشتراكية •

وبمساعدة ادارة المهرجان استطاع اتحاد التسجيليين العالمي أن ينظم لاعضائه وبعض الضيوف حلقة بحث لمدة ثلاثة أيام لمناقشة المشاكل المتعلقة بانتاج وتوزيع الافلام التسجيلية • كما استطاعت الوفود العربية أن تنظم اللقاء الثالث لها بمهرجان ليبزج وفيه تم وضع الخطوات الاولى لتكوين اتحاد التسجيليين العرب •

والى جانب ذلك كانت هناك الزيارات التي تنظمها ادارة المهرجان للضيوف الى بعض المصانع وبعض المدن • منها رحلة الى مدينة فايمر التي اشترك فيها عدد كبير من الوفد المصري ، وزاروا فيها معسكرات الاعتقال النازية ، ومتحف جوته شاعر ألمانيا الكبير •

ولم تتوان ادارة المهرجان عن تقديم أية خدمات ثقافية أخرى تطلب منها • اذكر مثلا ان ادارة المهرجان نظمت لواحد فقط من أعضاء الوفد المصري (علي مهيب) زيارة الى مدينة درسدن بناء على طلبه لمشاهدة استوديو أفلام العرائس والكرتون بها •

اسماعيل شموط رئيس قسم الثقافة الفنية بمنظمة التحرير والسكرتير العام لاتحاد الفنانين العرب ••• يقول عن مهرجان ليبزج « ان مهرجان ليبزج بالنسبة لنا مدرسة عظيمة للفن •• ويمكنني القول بأنه مؤسسة تعليمية كبرى » •• واسماعيل شموط محق في قوله •• كل الحق •

عندما تقاتل الكاميرا اسرائيل والتفرقة العنصرية

مهرجان
شعاره
افلام
العالم
من
اجل
سلام
العالم

لم تكن مجرد أفلام سينمائية ، كانت أيضا أسلحة موجهة لصدر العنصرية ، والامبريالية ، والفاشية التي تطل برأسها من جديد . وكانت دفاعا عن السلام هذا هو الخيط الذي يربط بين الافلام التي عرضت في مهرجان ليبزج للافلام التسجيلية والقصيرة ـ ألمانيا الديمقراطية ـ الذي عقد هذا العام للمرة السابعة عشرة واشتركت فيه مصر بأربعة أفلام :

والافلام التي عرضت على مدى أسبوع كامل ، تشارك بفن السينما في المعركة الدائرة على كل أرض اليوم ، بين الانسان وأعدائه ، الذين يريدون أن يفرضوا عليه الجوع والعبودية ، وكان شعار المهرجان « أفلام العالم من أجل سلام العالم » . حتى جين فوندا التي شاركت في المهرجان لم تشترك فيه كنجمة معروفة عالميا ، ولكن كمناضلة ، معها فيلم عن فيتنام تظهر فيه وهي تناقش الفيتناميين عن الحرب وعن حياتهم . وتدين به المؤسسة العسكرية الامريكية ، وجاءت أيضا زوجة فيكتور يارا شاعر شيلي المناضل ، الذي ذبحته السلطة العسكرية الفاشية ، جاءت لتشاهد عرض الفيلم الانكليزي « كومبانيرو » عن الايام الاخيرة من حياة زوجها .

(*) صباح الخير العدد ٩٩٠ في ٢٦ ديسمبر ١٩٧٤ .

وكثيرة هي الافلام التي تهزك من أفلام المهرجان ، وتتمنى أن يراها مئات الآلاف من أبناء وطنك ، وسأكتفي بتلخيص ثلاثة أفلام ، ووراءها ثلاثة فنانين مناضلين بمعنى أدق :

أولها فيلم « آخر قبر في دمبازا » والذي يصور خلال ٥٥ دقيقة ، بشاعة التفرقة العنصرية في أفريقيا ، والتناقض الصارخ بين حياة القلة البيضاء والاغلبية السوداء • فالسود في أكواخ بائسة تضمها قرى منعزلة ، لا يتوفر لها أي نوع من الخدمات ، ونراهم يجرون بعد انتهاء العمل في المصنع ، حتى يستطيعوا الوصول الى قراهم ، قبل ان تدهمهم ساعة حظر التجول ، وفي الجانب الآخر نرى الحدائق والشوارع الواسعة والمساكن المريحة ونوادي للبيض فقط ، والمنظر الوحيد الذي نرى فيه الاسود الى جانب الابيض هو منظر المربية السوداء مع الطفل الابيض • فبيوت البيض هناك تمتلىء بالخادمات اللاتي يعشن قسرا بعيدا عن أزواجهن وأطفالهن •

التصوير سرا :

ومخرج الفيلم « راختيلا تسيهلانا » من مواليد جنوب أفريقيا ، قبضت عليه الحكومة العنصرية في جنوب أفريقيا بسبب نشاطه المناهض للعنصرية •• وحكمت عليه بالسجن لمدة ٣ سنوات •• خرج من السجن ، يواصل نفس النشاط السياسي ضد العنصرية •• طاردته الحكومة •• وتمكن من الهروب قبل محاكمته •• كان ينتظره هذه المرة الحكم بالسجن لمدة عشر سنوات •• وهو يعيش الآن مهاجرا في لندن •

وأسأل الفنان الافريقي المناضل كيف يستطيع تصوير أفلامه من وراء ظهر السلطة العنصرية في اتحاد جنوب أفريقيا ؟

في الفيلمين السابقين استعنا ببعض الاصدقاء الفرنسيين • ذهبوا الى جنوب أفريقيا كسياح ، وهناك اتصلوا ببعض الاعضاء المنتمين الى المؤتمر الافريقي العام الذي ننتسب اليه • وتم تنظيم العمل على أساس أن يقوم أصدقاؤنا الفرنسيون بالتصوير في مناطق البيض • ويقوم أحد السود

ـ بعد تدريبه ـ بالتصوير في مناطق السود • وبعـد ذلك تم ارسال المـادة المصورة بطرق مختلفة على دفعات الى فرنسا وأمريكا وانكلترا وألمانيا الغربية وذلك للتضليل •

وكيف دبرت ميزانية الفيلم ؟

أنا أعمل مع مجموعة من خمسة أفراد وقد وفرت مجموعتنا ميزانيـة الفيلم مما نقتطعه من أجورنا على أعمالنا المختلفـة ، بالاضـافة الى قـروض الاصدقاء ، وأجور عرض الفيلم الاول في المدارس والجامعات والاتحادات العمالية ، وكنا ننفذ الفيلم على مراحل ، كلما توفر معنا مبلغ من المال ، وقد كلفنا الفيلم الاخير خمسة عشر ألفا من الجنيهات •

باقي اميـال :

وسوجريف مخرج هندي ، رأيته وهو يتسلم احدى الجوائز الثانيـة مناصفة ـ مع فيلم يوغسلافي ـ عن فيلم « يوم في حياة عامل بناء » وسبق ان حصل على الجائزة الفضية للمهرجان مرتين ، ولهذا اختير عضوا بلجنـة التحكيم عام ١٩٧٣ ، وعضوا بلجنة التحكيم في مهرجان موسكو في نفس العام ـ وبالمناسبة كان هو أحد أعضاء لجنـة التحكيم التي منحت فيلمي « النيل أرزاق » جائزة ـ ويدور بيننا الحديث :

ـــ بدأت عملي السينمائي مساعدا مع مخرج ألماني في الهند لمدة ٤ سنوات وبعدها بدأت أنتج وأخرج الافلام بنفسي •

ـــ أول أفلامي « •• وأميال أخرى باقية » حوالي ١٥ دقيقة عن الهـوة السحيقة بين الفقراء والاغنيـاء •• يعني عنوان الفيلم انه ما زالت هناك خطوات كثيرة علينا ان نخطوها نحو التقدم •

ـــ أنا أنتج وأخرج وأصور وأعمل مونتاج أفلامي بنفسي •• وقد أنجزت حتى الآن أكثر من ٢٠ فيلما •

— من أهمها في نظري أولها •• وقد حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة « النمو الذهبي » في نيو دلهي عام ١٩٥٦ • ومنها أيضا « بعد الخسوف » ٣٥ دقيقة عن مجرم ارتكب جريمة قتل •• يحاول في السجن أن يجد معنى لحياته •• يتبين بالتدريج مدى حماقته •• يحاول أن ينسى الجريمة وان يتذكر زوجته وطفله •• يعمل في السجن لتعيش أسرته ، ويعيش بعد ذلك دون غضب أو أسف •

ومنها « لا حزن غدا » ٢٥ دقيقة عن شاب فلاح ينغمس في الشرب فيفقد صحته ومركزه الاجتماعي في القرية •• ويتبين في النهاية ان الخمر هي السبب في مأساته ومأساة عائلته •

— المشكلة الاساسية التي تشغلني في أفلامي هي مشكلة الفقر وقد عالجت هذه المشكلة مرة أخرى في فيلم طويل حوالي ساعة عنوانه « الهند ٦٧ » •• الفيلم بدون تعليق •• والصوت والموسيقى من الواقع مباشرة •• يكشف الفيلم عن التناقض الحاد بين الفقراء والاغنياء •• ويكشف أيضا عن جمال الهند •• والمأساة المختفية تحت السطح •• والفلم في عمومه يحلم بالحرية الاقتصادية والاجتماعية التي لم تتحقق بعد •

— أنا لم أطلع على الافلام المصرية الا من خلال مهرجاني موسكو وليبزك، من المؤسف اننا لا نرى أفلاما مصرية في الهند •• أم كلثوم فقط هي الصوت الوحيد الذي يصلنا من مصر •• نحن نسمع عن مصر فقط عندما تقوم الحرب •• وهذا أمر يؤسف له ، لان الهند ومصر صديقان ولابد من تنشيط التبادل الثقافي بينهما •• وفي اعتقادي ان لديكم سينما متقدمة كما تدل عليه الافلام التي أتيح لي مشاهدتها ومن أهمها « النيل أرزاق » العام الماضي و « وأبطال من مصر » هذا العام •

انت وبعض الرفاق :

ولقاؤنا الثالث مع كارل أدوارد فون شنيتسلر كبير المعلقين وعضـو اللجنة الحكومية للتلفزيون لدى مجلس وزراء الجمهوريـة الديمقراطيـة الالمانية •• ونائب رئيس لجنة ادارة المهرجان •• وقد بدأ شنيتسلر نشاطه السياسي بالعمل في اللجنة الاشتراكية عام ١٩٣٢ •• بعد عام واحد من هذا النشاط قبضت عليه الفاشية •• حرمته من مواصلة التعليم • جند •• وجرح بسبب نشاطه السياسي •• عوقب بالنفي •• أرسلوه ضـمن كتيبة الى افريقيا •• جرح ثانية ، عاد إلى المانيـا ثم هرب منها • تعاون مع المقاومة الفرنسية ضد جيش النازي •• قبض عليه وأرسل الى الاعدام •• أنقذه من الاعدام أحدى غارات الانجليز على الالمان ، حيث تمكن من الهـروب مرة أخـرى •

ناضل ضد اعادة العسكرية من جديد في ألمانيا الغربية •• ضيقوا عليه الحصار ••

انتقل للعمل في اذاعة برلين الديمقراطية ابتداء من مارس ١٩٤٨ •

سألته أن يذكر لي ثلاثة أعمال فقط يرى انها من أهم أعماله الفيلمية •

أجاب شنيتسلر على وجه السرعة :

١ ـ أنت وبعض الرفاق : أخرجته عام ١٩٥٦ يستغرق عرضه حوالي ساعة ونصف •• يدور حول الحربين العالميتين • عرض الفيلم في جميـع أنحاء العالم ووصل الى رقم قياسي من ناحية عدد المشاهدين •

٢ ـ أنظر الى هذه المدينة : عام ١٩٦١ •• حوالي ٥٠ دقيقة •• عـن برلين الغربية •• أخرجته بالتعاون مع المخرج التسجيلي كارل جاس •

٣ ـ **خواطر في القطار من دجلة الى الفرات : وهو الفيلم الذي شـاهدتـه** مع أصدقائك العرب ويستغرق حوالي ٦٦ دقيقة أخرجته عام ١٩٧٤ •

كان شنيتسلر قد نظم للوفود العربية ـ بناء على طلبها ـ فرصة مشاهدة هذا الفيلم في عرض خاص خارج المهرجان باحدى صالات العرض التجارية •

الفيلم عبارة عن جولة سياسية مكثفة حول العراق وسوريا من خلال تاريخ السكة الحديد الممتدة بينهما ، ينتقل الفيلم بين القديم والحديث •• يتعرض للحضارات القديمة •• ويكشف عن جذور المحاولات الاستعمارية الخفية ضد هذه البلاد في العصر الحديث •• ويتناول الكفاح الشعبي من أجل الاستغلال ويتعرض أيضا للحياة المعاصرة •

أهم ما في الفيلم في نظري انه يربط بتحليل سياسي محكم شديد الاقناع بين تاريخ الاستعمار الاوربي للمنطقة وتاريخ «اسرائيل» •• كما يتميز الفيلم بتعليق مركز تدعمه كمية هائلة من المعلومات الى جانب عمق تحليله للاحداث •• وقد حافظ المخرج بمهارة على الايقاع بين تدفق التعليق والمقابلات الشخصية لبعض الافراد •

ويعتبر الفيلم في رأيي من أهم الافلام التي شاهدتها عن القضية العربية •• وهو نموذج رفيع في نوعه من الجدير ان يطلع عليه السينمائيون العرب وأن يعرض على جمهورنا •

وان كان لي بعض التحفظات التي ذكرتها لمخرجه كارل فون شنيتسلر ومنها ان الفيلم يرهق مشاهده بكثرة ما به من معلومات يصعب استيعابها في حدود زمن العرض المحدود ، والمفروض مراعاة امكانية المشاهد على استيعاب المادة المعروضة •• وهذا عيب درامي لا يصح الوقوع فيه • وفي ثلثه الاخير هبط الايقاع • وكان من الممكن تجنب كل هذه المآخذ باجراء بعض الاختصارات مما يحقق قدرا من التبسيط المطلوب مع مزيد من التركيز •

لم يعترض شنيتسلر على ما آخذته على فيلمه •• لفت نظري فقط الى ان الفيلم موجه الى جمهور ألمانيا الديمقراطية والمشاهد الاوربي عموما ••

ومعلومات هذا المشاهد عن هذه القضية أما انها فقيرة جدا أو مشوهة ..
ولذلك كان لابد للفيلم أن يحتوي هذه الكمية من المعلومات التي يصعب بدونها تقريب الموضوع الى ذهنه أو توضيح أبعاد القضية .

سألت شنيتسلر :

- لاحظت اعتمادك في هذا الفيلم على التعليق والمقابلات الشخصية وهي أساليب تلفزيونية .. ما هو الفرق في نظرك بين الفيلم التلفزيوني اذن والفيلم السينمائي ؟

أجـاب :

لا فرق عندي بينهما .. وأنا عموما عندما أخرج فيلما لا أفكر في أي الاساليب أتبعها .. ما يشغلني هو الموضوع وكيف أقدمه للنـاس بأفضل طريقة ممكنة .

- ما هي شروط الفيلم السياسي الجيد في نظرك ؟

أجاب شنيتسلر بجمل قاطعة محددة :

الموقف السياسي الواضح .. الموضوع السليم .. المعالجة الفيلمية الجيدة .

لم ينته الحوار ولكن الوقت ضيق .. ورأيت أن أكتفي بهذا القـدر مع المناضل العنيد كارل أدوارد فون شنيتسلر .

وأخيرا هل هناك أحد أو جهاز أو فاعل خير يتيح لجمهورنا مشاهـدة هذه الافلام ؟

حول المهرجان الخامس للأفلام المصرية
التسجيلية والقصيرة
تحية لبعض الافلام *

لا شك ان المركز الفني للصورة المرئية ، بحرصه على اقامة المهرجان السنوي للافلام التسجيلية والقصيرة ، يرد بعض الاعتبار لهذا النوع من الافلام الذي لا يلقى ما هو جدير به من اهتمام في حقل السينما المصرية حتى اليوم ، سواء من ناحية الانتاج أو من ناحية التوزيع والعرض .

وقد سمح لنا مهرجان هذا العام بفرصة الاطلاع على بعض الاعمال الجيدة حقا بغض النظر عن العدد الاكبر من الاعمال الرديئة التي ضمها ـ وذلك بالاضافة الى أهميته في رسم خريطة انتاجنا لهذا العام في نطاق الافلام التسجيلية والقصيرة .

(١)

وكان أبرز ما تضمنته هذه الخريطة ـ في رأيي ـ هو مجموعة الافلام الروائية القصيرة التي أخرجها مجموعة من الشبان وأنتجتها المراقبة العامة لانتاج الافلام بالتلفزيون . وفي مقدمة هذه الافلام يقف بجدارة فيلمان ، هما « الصدى » اخراج « أشرف فهمي » ، و « مشوار » اخراج « سمير يوسف » .

(*) نشرت نادي السينما (بالقاهرة) العدد ١٨ السنة السابعة النصف الاول مايو ١٩٧٤ .

وقد سبق أن أثبت لنا أشرف فهمي كفاءته الحرفية في أفلامه الروائية الطويلة مثل « القتلة » و « ليل وقضبان » ••• غير ان مهارته الحرفية ظلت حبيسة هذه الافلام التجارية وكان أملنا فيه أكبر من ذلك • ويؤسفنا أن تكون هذه هي حدود امكانياته ، وان ساورنا الشك ، حتى رأينا له فيلم « الصدى » فقطع الشك باليقين في قدرته على تجاوز هذا النوع من الافلام اذا ما سنحت الفرصة • وعلى كل حال فان أشرف فهمي حتى في أفلامه التجارية لم ينزلق الى الابتذال واستطاع أن يقدم الفيلم التجاري النظيف المتقن ، وهو ما يجب أن يحسب له أيضا ، في حدوده النسبية •

ويرجع نجاح أشرف فهمي في « الصدى » الى انه استطاع أن يحتفظ بكل الابعاد الايحائية لقصة نجيب محفوظ الاصلية المأخوذ عنها الفيلم ، بل ويؤكدها ، ولم يعد ما نراه مجرد حدّوثة عن رجل شقي يعود الى أمه بعد عشرين عاما طلبا للتوبة ودفء الحنان ، فيفاجأ بها مجرد جثة تتنفس لا تسمع ولا ترى ، وانما نجد ان ما نراه يتجاوز تلك الحدوتة الى التعبير عن أزمة الانسان منذ أن فقد بجحوده الجنة وهبط الى الارض بفعل يده ثم ظل يحلم بالجنة المفقودة •• أو هو الانسان في محاولته اليائسة للاتصال بالآخر أملا في تحطيم سياج العزلة الذي يخنقه ولكن دون جدوى •

والمهم ان الفيلم رغم تحليقه الى مستوى التعبير عن أزمة الوجود الانساني يظل محتفظا للحكاية بملمس الواقع بكل خشونته وصدقه وقدرته على الاقناع • ومما ساعد أشرف على ذلك اختياره الموفق للممثلين ، وعلى الاخص محمود مرسى في دور الابن ، وقيادته الواعية لحركة الممثل وحركة الكاميرا • وكان للمصور محسن نصر دوره بالحفاظ على حدة التناقض بين النور والظل والابيض والاسود • وكان للمونتير عادل منير دوره أيضا في خلق الايقاع والايهام المقنع (والمونتاج في أفلام أشرف عموما له أهمية خاصة ويتميز عنده بالاحكام) •

ولكن كاتب السيناريو رءوف توفيق كان في مقدمة من تعاون معهم، أشرف فهمي لتحقيق هذا الفيلم • وقد كان اكتشافا بالنسبة لي • ذلك ان نجيب محفوظ في هذه القصة القصيرة يميل الى قدر كبير من التجــــريد ، وتكاد القصة تخلو تقريبا من الاحداث فيما عدا حدث اللقاء الاساسي بين الابن وأمه • واستطاع رءوف توفيق بما أضافه من أحداث وبما أدخله من تعديلات على مسار الشخصية الرئيسية ، ان ينمي القصة ، وان ينفث فيهـا روح الواقع ، مع الاحتفاظ لها في نفس الوقت بكل أبعادها الفلسفية •

وترجع أهمية فيلم « مشوار » الاساسية في رأيي الى انه يكشف لنـا عن مخرج طموح يحاول في أول أعماله أن يثبت وجوده بعمل جدي • ولم يكن من السهل ترجمة القصة الأصلية التي كتبها يوسف ادريس • وهي قصة مليئة نسبيا بالاحداث والمواقف المتنوعة ، بالاضافة الى العــديد من المشاكل الفنية ، ومن أخطرها أن يتحول ضحك المشاهد الى المجنونة بدلا من الضحك على الشرطي القروي الساذج الذي أسعده أن يقع عليه الاختيــار لاصطحابها الى المستشفى ظنا منه انها فرصة العمر للفرجة على القــاهــرة والنزهة بها • ولكن المشاكل التي تتوالى عليه تفقده راحته وتخنق فيـــــه الرغبة ، أو انه بالاحرى يكتشف من خلال تجربته القصيرة الاليمة مـــع المجنونة في القاهرة بأنه ليس في القاهرة ما يستحق الفرجة ، وما أن يسلمها حتى يعود •

واستطاع سمير سيف الذي كتب السيناريو بالاضافة الى اخراج الفيلم ان يتجاوز معظم مشاكل القصة ، وكان أمينا في سرده لاحداثها • غير انـه كان يخبرنا بها أكثر مما يعايشنا لها ، بسبب عدم التوفيق أحيانـا في قيـادة الممثل وأحيانا في توجيه الكاميرا ، مما شاب الفيلم حالة من التغريب غـــير المقصــــود •

وفيما عدا هذين الفيلمين مما يحق التنويه به أربعة أفلام أخـرى من الافلام الروائية القصيرة تشترك معا في أنها مأخوذة عن مســـرحيات توفيق

الحكيم ذات الفصل الواحد • وقد أمتعتنا هذه الافلام في عمومها بحـوار توفيق الحكيم الذكي وبراعة اداء فاتن حمامة التي قامت فيها جميعا بـدور البطولـة •

وأفضل هذه المجموعة بلا نزاع هو فيلم « أغنية الموت » من اخـراج سعيد مرزوق الذي كـان على عهـدنـا بـه في اختيـاره الحساس للكادر وديناميكيته في تحريك الكاميرا (خاصـة وان معه عبدالعزيز فهمي أرق مديري التصوير حساسية في مصر) وذلك فضلا عن براعته المعهودة أيضا في استخدام الصوت • وكان سـعيد مقنعا في معالجته لشخصية الام الصعيدية التي تنتظر الابن ليأخذ ثأر أبيه ، ولكن الابن الـذي تعـلم في الازهر يرفض هذه الجهالة ويعود ، فتدفع الام وراءه بابن أختهـا ليتخلص منه ويخلصها من عاره بسبب تخاذله في رأيها عن الاخذ بالثأر • وفي هـذه اللحظة تدرك الام مدى سفه القيم التي تؤمن بها ، وتندم ولكن بعـد فوات الوقت •

ولا ننسى في هذا الفيلم جهد عبدالرحمن الابنودي في صياغة حـوار توفيق الحكيم بالعامية الصعيدية مما أحكم ربطه بالواقع وان حلق به ـ في نفس الوقت ـ الى مستوى الشعر •

(٢)

وداخل نطاق الافلام التسجيلية التي تم عرضها بالمهرجان لن نعـدم وجود البعض مما يستحق التنويه ، رغم ضرورة الاعتراف بهبوط المستوى في عمومه • والواقع ان لجنة التحكيم قد وضعت يدها على أهم هذه الافلام وان كنت احتفظ لنفسي بحق الخلاف معها بخصوص تحديد الاهمية النسبية لكل منها بين هذه المجموعة •

من هذه الافلام فيلم « العلمين » الذي يحاول فيه مدحت سـالم ان يقدم لنا هذه المنطقة التي تحمل نفس الاسـم ، وهي المنطقة المعروفة التي وقعت فيها احدى المعارك الفاصلة في الحرب العالمية الثانيـة • وأهم ما في

هذا الفيلم انه استطاع أن ينقلنا بنعومة بين متناقضات هـذه المنطقة التي تجمع بين مظاهر الموت في قبور الجنود (ايطاليون وانكليز وألمان) ومظاهر الحياة المنعمة على شاطيء المصيف • والفيلم في مجمله عبارة عن جولة سياحية في هذه المنطقة لا تخلو من نبض الشعور الانساني •

ويحاول نهاد بهجت في فيلم « لا » أن يقدم لنا نفسه • ونهاد بهجت فنان شاب أثبت كفاءة خاصة فيما قدم من أعمال الديكور وتنسيق المناظر لبعض الافلام المصرية التي ظهرت في السنوات الاخيرة • ونهاد فنان تشكيلي في الاصل له أعماله الاخرى في مجال التصوير • وقد جمع بعض لوحاته وجعل منها مادة فيلمه الذي أنتجه وأخرجه وكتب له السيناريو أيضا • وقد أثبت نهاد بهذا العمل انه شاب موهوب بالفعل • وان لم يعطنا بعد كل ما عنده في هذا الفيلم يمزج نهاد بين لوحاته وبعض الصور الحية في محاولة للتعبير عن الرفض •• ولكن الرفض هنا يأتي بمعناه المطلق • ومن ثم فنحن لا نعرف ما هو الشيء المرفوض بالضبط ولماذا ؟ ولعل ذلك هو السبب فيما شاب الفيلم من بعض الغموض ، ولكنه مع ذلك يظل عملا من الاعمال السينمائية الجديرة بالاعتبار •

أما أفضل هذه المجموعة من الافلام التسجيلية في رأيي ، فهما فيلما « رحلة سلام » و « أغنية طيبة » •

الفيلم الاول من اخراج أحمد راشد وفيه يقدم لنا صورة مبهجة لمهرجان الشباب العاشر الذي أقيم العام الماضي ببرلين مع التركيز على دور الوفود العربية والوفد المصري بوجه خاص • وقد كان لي حظ الحضور في هذا المهرجان ممثلا عن الشباب في السينما المصرية ، ورأيت بنفسي الجهد الخرافي الذي كان يبذله أحمد راشد مع مصوره سعيد شيمي في ملاحقة الاحداث بالكاميرا • وكيف كانا يتحولان معا الى عتالين يحملان ومعداتها والفيلم الخام والبطارية (التي تفسد دائما) من مكان الى آخر حتى لا يفوتهما شيء •

ان البطولة الاولى في هذا الفيلم كانت لسعيد شيمي ، ذلك انه رغم الجهد العضلي الشاق ، استطاع - بمعاونة المخرج - أن يصل الى أرفع مستوياته في التصوير • والواقع ان سعيد شيمي بالنسبة الى عمره الفني يعتبر مصورا عبقريا حيث استطاع في خلال مدة قصيرة نسبيا أن يصل الى مستوى من الجودة الفنية في عمله لم يصل اليها الكثير ممن سبقوه •

وبالاضافة الى جودة التصوير يجمع الفيلم بين أرفع مستويات المخرج أحمد راشد والمونتير أحمد متولي معا • وان كان الوضع بالنسبة للمونتير أكثر وضوحا ذلك ان أعمال أحمد متولي الاولى كانت تشوبها العصبية أحيانا • ووضوح الصنعة أحيانا أخرى ، الامر الذي تخلص منه في أعماله الاخيرة ومنها « رحلة سلام » الذي يعتبر من أفضل أعماله •

والواقع ان الفيلم يصل من الناحية الحرفية الى أرقى المستويات العالمية • وقد رأيت أيضا مدى انبهار الالمان به في مهرجان ليبزك • ورغم ان الفيلم وصل متأخرا عن آخر موعد لقبوله في المسابقة الا انهم منحوه جائزة الصداقة •

غير ان الفيلم من ناحية أخرى يفتقد الى وجهة النظر الخاصة ، ويكاد يكتفي تقريبا بالعرض الجذاب للموضوع • ومن هذه الناحية يتفوق عليه - في رأيي - الفيلم الفلسطيني الذي تناول نفس الموضوع (مهرجان الشباب) وحصل على جائزة مهرجان ليبزك الثانية للافلام التلفزيونية ، حيث اتخذ من عروض المهرجان حيلة فعالة ومقنعة للربط بين ممثلي الشباب من البلاد المختلفة وكفاح شعوبهم • وان كانت المسافة بين هذا الفيلم والفيلم المصري واسعة من ناحية التكنيك الفني •

ولعل فيلم « أغنية طيبة » من اخراج سمير عوف كان أكثر المحاولات المعروضة طموحا • وهو بالنسبة لاعمال سمير السابقة خطوة الى الامام وان كان أقل منها نوعا في أحكام بنائه العام • لقد استطاع سمير عوف ان يصل الى مستوى الشاعرية السينمائية النادرة في أعماله السابقة مثل

« القاهرة ١٨٣٠ » و « لؤلؤة النيل » • ولكنه هنا يتجاوز شاعرية العرض للاجسام الثابتة في محاولة طموحه للكشف عن نوع من العلاقة بين الانسان المصري وتاريخه بوجهة نظر لا تخلو من النقد اللاذع رغم تخفيه تحت رداء العرض الفني للموضوع • وتتم المقابلة بين الانســـان وتاريخه من خلال التتابع السردي للموضوع ومن خلال الكادر نفسه باختيار الزاوية المناسبة، أو بحركة الكاميرا ••• دون كلمة واحدة •

وسمير عوف من مخرجينا القلائل جدا الذين يعرفون كيف يستخدمون شريط الصوت بطريقة مبتكرة ، وفي هذا الفيلم يحافظ شريط الصوت عنده على نفس المستوى • وان كنت أذكر ـ ان لم تخونني الذاكرة ـ ان الموتيفة الغنائية الاساسية في الفيلم التي يرددها أكثر من مرة قد سبق له استخدامها في فيلم سابق • كما ان فكرة الفيلم يشوبها بعض الغموض وقد حصـــل الفيلم على جائزة التصوير •• لكن التصوير ليس أفضل مافيه •

(٣)

ومن بين أفلام الرسوم المتحركة التي تم عرضها نكاد لا نعثر على عمل منها يستحق الذكر سوى ـ بالكاد ـ عمل محمد حســـيب في فيلم « على قدك » •• وبالطبع لا يمكننا ان نعتبر الاعلانات أو مقدمات الافلام عملا من أعمال الفن على أي مستوى من المستويات اللهم الا على مستوى الحرفة البحتة ، الامر الذي لم يعد يمثل بالنسبة لنا أهمية خاصة • وقد كانت كـل أعمال الرسوم المتحركة المعروضة في المهرجان من هذا النوع فيما عدا محاولة حسيب ومن هذه الناحية يستحق التشجيع ، وان كان يفتقد لاهم ما يميـز هذا النوع من الافلام وهو « القفشة » الذكية • واكتفى بعرض موضوعه بطريقة (اعلانية) مباشرة يدعو فيها الناس الى الحد من الاستهلاك • كما ان الفيلم على مستوى الرسم والتحريك لا يمثل أفضل مستويات حســـيب • ذلك ان المتتبع لاعماله في الاعلانات يجد ان منها ما هو أكثر جاذبيـــة في عرضه الفني من هذا الفيلم •

والحق ان حسيب وزوجته نوال من الشباب الواعي في هذا المجـال ولدينا مجموعة أخرى من العاملين في هذا الحقل ممن برزت مواهبهم مـن خلال ما أتيح لهم من اعلانات أو مقدمات أفلام مثل الأخوين علي وحسـام مهيب والزميلين رضا ونصحي والعازف المنفرد عبدالعليم •• وغيرهـم ممن ننتظر توظيف مواهبهم الفنية في الرسم والتحريك في عمل من أعمال الفن •

(٤)

ومن أهم ما أتيح لنا مشاهدته أيضا في هذا المهرجان فيلم محمد فاضل « صور شخصية » • والفيلم يعتبر نموذجا فريدا من أفلام الريبوتـاج في السينما التسجيلية المصرية • وبه يؤكد المخرج التلفزيوني محمد فاضـل موهبته التي سبق لنا التعرف عليها من خلال برنامجه التلفزيوني « القاهرة والناس » • وكان من أنجح وأرقى برامج التلفـزيون حتى الآن • وهي الموهبة التي افتقدناها في عمله السينمائي الاول « اثنين •• واحد » حيث طمستها محاولاته التكنيكية المفتعلة ، ولكن فاضل يعود الى بساطته وعمقـه في هذا الفيلم ويقدم لنا عملا من الاعمال الرائدة • انه يقدم لنا صـلاح جاهين مؤلف الاغاني والاوبريتات ومسرحيات العرائس بالشـعر وكاتب السيناريو والممثل وقبل كل شيء رسام الكاريكاتير الذي يتـابـع الناس رسمه الكاريكاتيري اليومي بجريدة الاهرام •

ومن الواضح ـ كما يدل العنوان ـ ان فاضل ينوي الاسـتمرار في تقديم سلسلة من الاعمال المماثلة عن أهم الشخصيات المصرية المعاصـرة • ولو صح هذا لأدى فاضل خدمة ثقافية قومية جليلة كانت الحاجة ملحـة اليها • ذلك ان هذه الشخصيات القيادية الرائدة هي التي تضع القيم للناس وتشكل أفكارهم • وهي في مجملها تمثل وجه حقيقي من وجـوه مصر • وبمثل هذه الاعمال نحدد أدوار هذه الشخصيات في المجالات المختلفة ونقدم النماذج الايجابية فيها • وفي رأيي ان مجموعة مدروسة منها تسـتحق الحصول على احدى جوائز الدولة الكبيرة مثل الجائزة التشجيعية •

وان كنت مما آخذه على هذه المحاولة الاقتباسات الطويلة من أعمال صلاح جاهين مما جعلها كما لو كانت هي المقصودة بذاتها • وبدا صلاح جاهين كما لو كان وسيلة للربط بين فقرات من المنوعات • كما ان الفيلم اكتفى بعرض الجانب الرسمي من الشخصية ولم يحاول التسلل الى دقائقها الذاتية • ومن ثم لم تحظ الشخصية المقدمة بما تستحق من التركيز والتعميق • وهو ما نأمل تلافيه في الاعمال التالية :

وهكذا ترى انه رغم الركامات من الاعمال الرديئة يمكننا العثور على عدد لا بأس به من المحاولات الصادقة التي تؤكد نبض الحياة ، وتدفع بأصحابها الى السطح ، وتفرض وجودها رغم كل الصعاب • وشكرا للمركز الفني للصور المرئية الذي أتاح لنا الاطلاع على هذه الاعمال مما يحافظ على استمرار الامل •

شنق زهران في السينما •

من بين خريجي أول دفعة في معهد السينما « عام ١٩٦٣ » نجد ممدوح شكري « ٢٨ سنة » واحدا من النماذج الايجابية الشابة ، استطاع أن يكتب شهادة ميلاده في مجال الاخراج بأول أفلامه « دنشواي » عن قصيدة عبدالصبور « شنق زهران » • والقصيدة تتناول حادثة دنشواي المشئومة التي أعدم فيها الانكليز بعض فلاحي القرية بتهمة الاعتداء على بعض جنودهم • وكان الجنود قد أشعلوا الحريق في القرية برصاصهم وهم يصطادون الحمام من أبراجها •

و « دنشواي » فيلم تجريبي « ١٥ دقيقة » • هو أول فيلم مصري يعتمد في التعبير عن أفكاره على وسائل الفنون التشكيلية : الخط ، والمساحة ، والكتلة ، واللون • وجميعها تستخدم في التعبير السينمائي بالضرورة ، ولكن لم يسبق لها ان استخدمت قبل « دنشواي » في السينما العربية باعتبارها الوسائل الاساسية • واذا كان الفيلم يستخدم الممثلين فلا أهمية فيه للتمثيل ، كما انه لا يعتمد على رواية قصة •

(*) الكواكب ـ العدد ٨٧٢ ـ ١٦ ابريل ١٩٦٨ •

ينقسم الفيلم الى جزئين تتم في الاول منهما القاء القصـــيدة كاملة تصاحبها على الشاشة لقطات لبقعة حمراء تأخذ تشكيلات مختلفة • ولنأخذ مثلا على ذلك المقطع التالي :

مر زهـران بظهر السـوق يومـا
ورأى النـار التي تحـرق حقـلا
ورأى النـار التي تصـرع طفـلا

مع الشطر الاول تظهر على الشاشة من بعيد دائرة صغيرة حمراء بلون الدم على أرضية سوداء لاثارة الاحساس بأن شيئا ما سيقع •

ومع الشطر الثاني نقطع فجأة على نفس الدائرة الحمراء في حجم أكبر وسط الشاشة الى اليسار لتوليد الاحساس بالصدمة •

ومع الشطر الثالث تكبر الدائرة حتى تملأ الشاشة تقريبا بلون النـار لتصل بالصدمة الى قمتها •

واذا حصرنا العوامل المستخدمة لتوليد الاحساس المطلوب هنا نجـد انها ، الحجم ، واللون ، الى جانب المونتاج •

ومثـال آخر :

مـد زهـران الى الانجم كفـا
ودعـا يسـأل لطفـا
ربما سـورة حقد في الدمـاء
ربما استعدى على النار السماء

ان الفكرة الاساسية هنا هي : السماء واحساس زهران بالاختنـاق • فاختار ممدوح شكري التعبير عن هذه الفكرة بالصورة ، نقطة حمراء صغيرة جدا مختلفة في وسط سواد ، تصعد ببطء نحو السـماء • فعبر بذلك عن رؤيته الرمزية لصعود دعاء زهران • ومهد أيضا في الوقت نفسه الى صعود

روحه ، بتلك البقعة الحمراء الصاعدة • والارضية السوداء تمثل الوضع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه زهران •

وفي الجزء الثاني من الفيلم نسمع عن طريق شريط الصوت مختارات من القصيدة ملحنة كوراليا بعد أن تم اعادة تركيبها دون التقيد ببناء القصيدة في الاصل • ومع هذه المختارات نشاهد تشكيلات جديدة للصورة استخدمت فيها العناصر التالية : سيدات يلبسن السواد ـ شال فلاحي ـ شموع ـ تابوت ـ حبل ليف ـ دخان ـ لمبة حمراء • ومعظمها كما هو واضح تفوح منه رائحة البيئة المصرية • وقد استخدم كلاً منها للتعبير عن أكثر من معنى•

الشموع •• للتعبير عن الميلاد وعن الموت أيضا •

الدخان •• ويكون أسود للتعبير عن الحريق ، ويكون أبيض للتعبير عن اللامكان •

الشال الفلاحي الملون بالاحمر والاخضر والاسود على خلفية سوداء •• للتعبير عن حب زهران وزواجه المحاط بأقدار سوداء ، واستعملت شراشيب الشال في خطوط تمثل ألسنة اللهب •

الدائرة الحمراء ، واستخدمت بأحجام مختلفة للتعبير عن •• الحب ـ النار ـ الموت ـ الاختناق •

وهكذا تم استخدام بقية العناصر المختلفة في الفيلم •

وتحولت بهذه العناصر الكلمات الشاعرية الى صور شعرية كذلك • تحاول ان تترجم ما تثيره هذه الكلمات من صور خيالية في الذهن الى صور ملموسة على الشاشة • واذا صح لنا أن نستخدم اصطلاح يساوي « = »

تجاوزا ، أمكننا أن نعادل بين كلمات القصيدة وما يصاحبها من صــور على الشاشة كما يلي :ـ

كان زهران غلاما = مجموعة شموع من تكوينات مختلفة قريبة وبعيدة عن الكادر • على خلفية من دخان أبيض ناعم « حلم » وظل من بعيد يوحي بهيكل كوخ « البيئة » •

كل هذه المحن الصماء في نصف نهار = قرص مضيء أعلى يمين الكادر ودخان يهبط من أعلى الى أسفل يحجب ضوء القرص • وأسفل يمكن الكادر من بعيد مجموعة من النسوة يلبسن السواد والطرح السوداء تتطاير أطرافها من فوق رؤوسهن وكأن الريح تعصف بها •

وتدلي رأس زهران الوديع = عقدة حبل مشنقة تتدلى من أعلى بالجانب الايمن من الكادر • وتتأرجح العقدة يمينا ويسارا في حركة أفقية رتيبة تثير الاحساس بالجمود • والعقدة لونها أحمر على خلفية داكنة مصطبغة باللــون الاحمر • مع دخان أسود •

والواقع ان هذه الامثلة لا تمثل تماما مستوى الاسلوب الذي ســار عليه الفيلم • إذ يصل نفس الاسلوب في الفيلم الى مستويات أكثر تعقيدا لا يمكن وضعها في هذه الصورة التقريبية من المعادلات البسيطة ، ويصــعب تناولها في هذا المجال • وان كان ما أوردناه من أمثلة يكفي لتقديم صـــورة واضحة لهذا الاسلوب ومدى اعتماده على الخيال التشكيلي الطليق •

غير ان كل هذه المحاولات التشكيلية في الفيلم قد تبدو في نظر بعض التشكيليين هراء • ليس فيها من الفن التشكيلي شيء • كما قد ينظر بعض السينمائيين الى الفيلم على أنه ليس فيه من السينما شيء • ولكن لن يستطيع أي من الفريقين أن يســلب هــذه التجربة جرأتها وتميزها بالمبادرة • ولن يستطيع من يشاهد الفيلم ان ينفي ما وراءه من طاقة خلاقة تتلمس طريقهـا نحو الانطلاق •

يقول ممدوح شكري :

لقد حاولت الوصول الى شعور عام بالفيـــلم ككل ، عن طريق تركيب لقطات تستقل كل منها عن الاخرى • كل صورة تثير احساسا معينا • والشعور النهائي يتولد عن مجموع هذه الاحســـاســـات • تماما كمعرض للفنون التشكيلية عن موضوع معين •

غير ان الفيلم يضيف عوامل أخرى لا يملكها الفن التشكيلي لمضاعفة الاحساس بالفكرة ومنها عامل الحركة في الزمان • والحركة في « دنشواي » توظف توظيفا تشكيليا حتى أصبح الفيلم أقرب الى أن يكون عملا تشكيليا سينمائيا ـ ان صح التعبير ـ وهذا هو الجديد في الفيـــلم ، والجـديـد في السينما العربية •

وقد يؤخذ على الفيلم بطء ايقاعه نتيجة لعدم تنوع الصورة بقدر كاف يملأ المدة الزمنية التي يستغرقها الشعر على شريط الصـــوت • غير ان ذلك لا يقلل من قيمة التجربة واصالتها في استخدامها الفريد لهذا التزاوج بين الفن التشكيلي وفن الفيلم • ولست مغاليا ان اقترحت دراستها بمعهد السينما •

في الأفلام التسجيلية والقصيرة
عوامل الابداع السينمائية *

تلعب الافلام التسجيلية والقصيرة دورا ملحوظا في اشباع الحاجة الفنية والثقافية في تكوين الانسان الحضاري المعاصر • ويختلف الفيلم القصير عن الفيلم الطويل في الشكل والمضمون حتى وان اتفق معه في النوع العام ، كاختلاف القصة القصيرة عن الرواية • وقد سمحت الحدود الزمنية المحدودة للافلام التسجيلية والقصيرة بامكانية الاتساع في تنوعاتها مما لا تسمح به امكانيات الفيلم الطويل • ومن هذه الناحية فهي تشبع أذواق مختلفة وتغطي احتياجات أوسع • كما منحت الفنان القدرة على المبادرة في التجريب مما كان له أثره الواضح في تطوير فن الفيلم

ويؤكد لنا تاريخ السينما ان الفيلم الطويل يدين بالفضل للفيلم القصير وليس العكس • فالموجة الفرنسية الجديدة مثلا قامت على ساقين أحدهما الفيلم التسجيلي والآخر النقد الفني • وقبلها قامت الواقعية الايطالية على منهج الفيلم التسجيلي في تصوير الواقع • والآن تستمد معظم الافلام السينمائية الهامة في العالم معظم قوتها بالاعتماد على نفس المنهج بدرجات متفاوتة •

(*) **نشرت نادي السينما (القاهرة) العدد ١٢ الموسم الخامس ٧١ـ٧٢ •**

واستطاع الفلم الروائي القصير أن يقدم لنا بعض المخرجين الافذاذ ، ومنهم بولانسكي الذي تتعرض له في هذه الدراسة من خلال أحد أفلامه القصيرة وقد ذاع صيت بولانسكي بهذه الافلام قبل أن ينتقل الى اخراج الافلام الطويلة •

أما أفلام الرسوم المتحركة فانها تمثل وحدها عالما خاصا في مجال فن الفيلم •

وقد سبق أن عرضت بالقاهرة أخيرا كل الافلام التسجيلية والقصيرة (ومنها أفلام الرسوم المتحركة) الفائزة بجوائز مهرجان أوبرهاوزن منذ افتتاحه (١٧ مرة) وتم اختيار المجموعة التالية منها لدراستها وعرضها بنادي السينما ، بالقاهرة • وتضم المجموعة عشرة أفلام منها أربعة أفلام تسجيلية ومثلها من الافلام الروائية القصيرة وفيلمين من أفلام الرسوم المتحركة •

ولا يمكن الزعم بأن هذه المجموعة تضم كل التنويعات المختلفة داخل هذه الاشكال الثلاثة من الافلام • ولكنها تمثل نماذج بارزة منها • ولا شك ان مشاهدة هذه الافلام ودراستها بامعان تتيح لنا فرصة نادرة لان تتعلم منها شيئا له قيمة عن هذا الفن • وما يهمنا في المقام الاول هو ان نحاول للكشف عن عوامل الابداع الاساسية في كل منها •

الافلام التسجيلية

«الـ • بـي • جيه» (كوبا)

اخراج سانتياجو الفايـز

مدة العرض : ١٨ دقيقة الوان ابيض / اسود

سانتياجو الفاريز مخرج هذا الفيلم خطيب سياسي بالسينما • أفلامه منشورات سياسية ملتهبة ، أو قصائد حماسية • سبق ان شاهدنا له «الآن» عن اختناق الحرية في أمريكا ، و « هانوي ١٣ » عن العدوان الامريكي على شعب فيتنام • وفي « ال• بي• جيه » يقدم لنا شخصية جونسون الرئيس السابق للولايات المتحدة من وجهة نظره و « ال• بي• جيه » هي الاحرف الاولى من اسمه •

والافلام الثلاثة يجمعها أسلوب واحد يتميز بالقطعات الحادة والايقاع السريع والاعتماد الكبير على شريط الصوت في اثارة الانفعال بشدة • وان كان التقارب بين « ال• بي• جيه » وفيلم « الآن » أشد مما بين نفس الفيلم و « هانوي ١٣ » • وذلك في الاعتماد على الزج بين الصور الفوتوغرافية والصور الحية المتحركة من ناحية ، وفي استغلال الاغنية من ناحية أخرى •

ولكن فيلم « ال• بي• جيه » يبدو في تكنيكه أكثر تعقيدا من الفيلمين الأخيرين • واذا كان فيلم « الآن » يعتمد على أغنية فردية ويستغرق مدة دورتها مرة واحدة ففيلم « ال• بي• جيه » يعتمد على عدد من الاغاني المختلفة كورالية وفردية • وذلك الى جانب استخدام المؤثرات الصوتية والموسيقى والخطبة السياسية في شريط الصوت • أما عن شريط الصورة فهو يجمع بين الاعتماد على التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل السينمائي

للاحداث • كما يستعين بالاقتباس المباشر لبعض اللقطات من الافلام الروائية • ولعله بهذا الاستخدام الاخير يعتبر رائدا في مجال الفيلم التسجيلي ، وذلك فضلا عن استخدامه للتمثيل أحيانا كما نرى في هذا الفيلم •

ومن أهم ما يتميز به الفاريز في استخدامه للصور الثابتة براعته الفائقة في بعث الحياة فيها عن طريق حركة الكاميرا والتقطيع والصوت ، حتى ان المتفرج يكاد لا يشعر بالفارق بينهما وبين الصور الحية •

ويقسم الفاريز فيلمه الى خمسة أجزاء يضع لكل منها عنوانا في حروف مختصرة • وأول هذه الاجزاء بالالوان عن مراسيم الزواج لابنة جونسون داخل الكنيسة ثم حفل الزفاف • العروس تقطع تورته الزفاف • تورته كبيرة تنفجر ويخرج منها شخص يطلق مدفعه في مواجهة الكاميرا أي كما لو كان يطلقه على المتفرجين أنفسهم •

والجزء الثاني منها عن الهنود الحمر يحصدهم رعاة البقر الامريكان ، ونرى جونسون في ثياب رعاة البقر ، أيزنهاور ، جونسون ، جونسون وكندي ، كلب •• في صور ثابتة ننتقل فيما بينها • ثم نرى جونسون مع زعيم زنجي في صورة ثابتة •

وفي الجزء الثالث يتعرض لموت كندي الذي يحل جونسون مكانه • ويبدأ بصورة فوتوغرافية تجمع بين جونسون وكندي معا ثم منشور الرجعية في تكساس يتهم كندي بالخيانة • وبعده شاب يصوب سهما من خلف ستار ، موت كندي • بومة • جونسون يرفع رأسه • جنازة كندي التي يحضرها زعماء العالم • وصورة لزوجته جاكلين في ثياب الحداد • ثم نرى يدي جونسون تمسك بعصى وترتفع الكاميرا الى وجهه فنجده يتأمل العصى في ابتسام ، ثم نرى رأسه ملفوفا بشريط من الرصاص •

وفي الجزء الرابع يتعرض الفيلم لحركة الزنوج في أمريكا • نرى مارتن لوثر كنج يخطب في الزنوج •• طفل زنجي •• غاندي •• مارتن لوثر ، في صور فوتوغرافية متوالية • زعماء الزنوج وراء القضبان ، مظاهرة زنجية ، صورة فوتوغرافية لصف من الزنوج يسير وكل منهم يحمل لوحة تحمل عبارة « أنا انسان » ، وفي مقابل هذا الصف يوجد صف آخر من الجنود الامريكان يصوبون الى الصف الاول بنادقهم • مارتن لوثر يخطب في الزنوج ثم الصوت وحده مع شاشة سوداء تماما ظهر عليها عبارات الخطبة مترجمة الى الاسبانية • ويعدد لوثر كينج ما يحلم به من مظاهر الحياة الكريمة للانسان الزنجي • وفي كل مرة نسمع كلمة حلم يقطع الفاريز على صف من الجنود الامريكان يطلقون بنادقهم على الزنوج • ثم تماثيل زنجية مختلفة نستعرضها واحدا بعد آخر • وبينها صورة فوتوغرافية لوجه فتاة زنجية جميلة تجمدت على خدها دمعة كبيرة •

وفي الجزء الخامس والاخير نرى رأس جونسون الملفوفة بشريط الرصاص • عربة المطافيء تتحرك • سيارة مقلوبة وحولها الجنود في الشارع • لقطات من فيلم تاريخي (الشخصيات تبدو كما لو كانت جنود الكسندر نيفسكي محرر الروس من العدوان الالماني القديم) • الناس على الرصيف ينتظرون قدوم أحد المواكب بينما يتثاءب الجندي الواقف أمامهم لحفظ النظام • ثم ينتهي الفيلم بمجموعة من اللقطات الفوتوغرافية لجونسون مع حفيده المولود لتقابل صور الزفاف في البداية • ثم يقطع فجأة من جونسون السعيد بحفيده الى شخص يحترق بالنابالم • وتكون هذه اللقطة الاخيرة هي آخر لقطات الفيلم • وهي لقطة ملونة بلون واحد هو اللون الاحمر • وبقية الفيلم أبيض وأسود عدا الجزء الاول منه فبالالوان • والغرض التعبيري

واضح بالطبع في استخدام الالوان مع مشهد الزفاف الاول واللون الاحمر مع احتراق الانسان في آخر لقطة والابيض والاسود بينهما في بقية أجزاء الفيلم •

ومما يلفت النظر في اخراج الفاريز لهذا الفيلم براعته في التخلص من المشاكل الفنية فاذا كان من الصعب توفر خطبة مارتن لوثر كينج بالصوت والصورة معا فانه ينقلنا بعد اللقطة الاولى للصورة الفوتوغرافية التي تسجل هذا الحدث الى شاشة سوداء تماما لنواصل الاستماع الى الصوت وحده مع ترجمة عبارات الخطبة في عناوين على الشاشة تقطعها لقطات الجنودالذين يطلقون رصاصهم مع كل كلمة « حلم » يذكرها لوثر كينج •

فبدأ هذا العرض كما لوكان مقصودا بذاته للتركيز على المنطوق اللفظي للخطبة والصورة المناقضة التي تقطعها • وهكذا استطاع الفاريز تحويل المشكلة الى امكانية تعبيرية من الدرجة الاولى •

وكذلك الحال ـ فيما اظن ـ بالنسبة لاقتباساته التي اخذها عنالافلام الامريكية لرعاة البقر وكانت مصورة بطريقة السينما سكوب ولم يتردد في استخدامها مع فيلمه المصور بالطريقة العادية على خلاف السينما سكوب التي تحتاج الى عدسة معدلة • وكان من اثر ذلك ان ظهرت صورة هذه اللقطات مشوهة بطريقة لا يشك المشاهد في انه تشويه مقصود بعد أن تحول التشويه الى قيمة تعبيرية بالفعل •

والواقع انني بعد مشاهدتي لافلام سنتياجو الفاريز السابقة ـ ومنها أيضا فيلمه عن « شي جيفارا » الذي أنجزه في ٤٨ ساعة ـ استطيع ان أقول بأنه نموذج المخرج الثوري بحق الذي يستطيع أن يصنع فيلمه من لا شيء ويقول ما يريده ويصل الى التأثير الذي يقصده •

«جليـد» بريطانيا ١٩٦٣

اخراج جيوفـرى جونس

مدة العرض : ١٤ دقيقة بالالوان •

ان كل من استمع الى بوليرو « رافيل » يعلم تمام العلم مدى قـوة الاستخدام الفني لتكرار البناء الايقاعي في الاستحواذ على المشاعر ، وأبسط مثل من هذا النوع « للاوستيناتو » أي تكرار البناء الايقاعي هو ايقـاع المارش • وكل منا قد مارس ولا شك خبرة التأثر بايقاعـه الذي يقوم على التكرار الملح على أعصابنا حتى نجد أنفسنا رغما عنا نستجيب لحركتـه • وكذلك الحال بالنسبة لدقات الزار أو دقات الذِكْر التي تسـتولي على الجهاز العصبي للمستمع وتفرض نفسها عليه •

ويلجأ فيلم الجليد الى نفس الحيلة الفنية باستخدام الاوستيناتو المستمد من ايقاع حركة القطار ليصاحب صور الفيلم ، مع ادخـال التلوين اللازم لدفع الملل بالتنويع في استخدام الآلات بين الفقرات المختلفة واسـتخدام طبقات صوتية مختلفة وسرعات ايقاعية مختلفة •

والفيلم يدور حول جهود مصلحة السكك الحديدية في انكلترا لقهـر أحد العواصف الجليدية التي تجتاح البلاد ، والمحافظة على استمرار انتظـام سير القطارات في الوقت الذي استطاعت فيه هذه العاصفة الجليدية ايقـاف كل مظاهر الحياة الاخرى تقريبا •

وقد تم تقطيع اللقطات بايقاع متزامن مع ايقاع الصـوت • فاللقطات طويلة مع الايقاع البطيء ، قصيرة مع الايقاع السريع • ويتم قطع اللقطـة في كل مرة مع النبرة القوية للايقاع •

ومن خلال هذا الشكل البنائي للاوستيناتو المرئي السمعي معـا الذي تخلقه العلاقة المتزاملة بدقة بين الصوت والصورة يستعرض لنا الفيلم عمال السكة الحديد وهم يجرفون تلال الجليد • والقاطرة الخاصة بكسح الجليد عن القضبان تقذف به بعيدا على جانبي الطريق • وتمر القطارات بسـلام •

وداخلها يجلس المسافرون الذين توفرت لهم سبل الراحة . بينما يواصل العمال في الخارج جرف الجليد . وقد توقفت سبل المواصلات الاخرى . ويغذي السائق قطاره بالوقود . وتواصل القطارات مسيراتها . تنهب الارض وتمر بالكباري وتخترق الانفاق . ويتصاعد ايقاع الصورة في السرعة مع ايقاع الصوت في النهاية حتى يصل الى ذروته . ثم يقطع الصوت فجأة وينتهي الفيلم بلقطة تالية قصيرة لعامل الاشارة يرفع يده بالعلم في صمت .

ومن الواضح ان المونتاج يلعب الدور الاساسي في بناء الفيلم وقد استطاع الى جانب تحقيق الايقاع المتزامن بين الصورة والصوت ان يخلق تقابلات تشكيلية طريفة بين الصور وبعضها ، كالانتقال من لقطة لقطار يتحرك بسرعة في خط مائل من أعلى الى أسفل نحو اليمين الى لقطة أخرى لقطار يتحرك بسرعة في خط مائل الى اليسار من أعلى الى أسفل . ومع تكرار اللقطتين بالتبادل عدة مرات يكونان معا حرف ٨ . أو الانتقال من فتحة فرن الوقود بالقاطرة التي يلقي فيها الجاروف بالوقود الى فتحة النفق المماثلة في الشكل التي يدخل فيها القطار . وبنفس المنهج يتم الانتقال بين الخطوط التي تمثلها قضبان السكة الحديد التي تتحرك من أعلى الى أسفل أو العكس أو على الجانبين . أو الخطوط التي تمثلها أسلاك التلفون الممتدة الى جانب القضبان . أو الخطوط القائمة التي تمثلها الاشجار والاجسام المختلفة على جانبي الطريق الذي يمر به القطار . وهو في كل ذلك يراعي دائما خلق تكوينات تشكيلية تتصاعد في تداخلاتها الحركية مع تزايد سرعة الايقاع حتى تصل الى مستوى التجريد ، حيث تصبح مجرد حركة تشكيلية على الشاشة لا تكشف عن حقيقة محتواها المادي .

وهكذا استطاع الفيلم رغم انه من أفلام الدعاية التسجيلية ان يجعل من مشاهدته متعة . وان كان بناؤه على هذا النمط وما به من منهجية قد يصيب بعض المشاهدين بالملل .

«حلم الخيول البرية» فرنسا ١٩٦٠
اخراج : دينيس كولومب دي دونان
مدة العرض : ٩ دقائق • الوان

مخرج الفيلم هو الحفيد الشرعي للفنان الفرنسي يوجين ديلاكروا رائد الحركة الرومانسية في التصوير • وقد تطورت فرشاة الجد في يد الحفيد الى كاميرا يسجل بها قصيدا سينمائيا يتغنى بجمال الخيول البرية • والفيلم هو نموذج السينما حينما تتحول الى شعر بأسلوب رومانسي •

أبرز عوامل التأثير في الفيلم استخدام الحركة البطيئة التي تضفي نعومة الشعر ورقته على حركة الخيول الجامحة ، تدعمها زاوية التصوير المناسبة التي تبرز الحركة في تكوينات جمالية متنوعة • وقد تم تصوير الخيول في حركتها من كل زاوية ، وبكل حجم • من اللقطة القريبة جدا الى اللقطة العامة جدا • من أعلى ومن أسفل وعلى كل مستوى ممكن ، وحتى من تحت الخيول التي تقفز من فوق الكاميرا •

وانعدام الصوت الطبيعي تماما مع حركة الخيول البطيئة تصاحبها الموسيقى فقط يجرد الحركة من واقعيتها الى حد كبير ويجعل منها تشكيلات جمالية في المكان (بحكم الصورة) والزمان (بحكم التتابع والموسيقى) •

ومما يساعد على ابراز الموضوع وتأكيد تأثيره كذلك اختيار العوامل المكانية التي تعمل على خلق تنويعات مختلفة من حركة الخيول مثل المياه الضحلة التي تقف فيها الخيول أو ينقلب عليها أحدها • والمياه العميقة التي تقفز اليها الخيول وتسبح فيها • والنار التي تخترقها • والارض المسطحة الشاسعة التي تسمح بحركة قطيع الخيول معا في مجموعة واحدة • والضباب الذي يغلف حركتها أو الدخان الاسود الكثيف الذي يكاد يخفيها •

ولا حظ ايضا عامل اللون في خلق التكوينات التشكيلية • ويتمثل في الحمراء ، والدخان الاسود ، والضباب الابيض الشفاف ، والمياه الطينية ، والمياه البلورية ، أو الزرقاء •• والاختلاف في ألوان الخيول نفسها •• توافق هذه الالوان مع المضمون الانفعالي للتشكيل وأسلوبه الرومانسي •

والتكوين التشكيلي في الفيلم تكوين حركي • تفرضه حركة الاجسام نفسها مثل النار والدخان والضباب •• وتفرضه حركة الخيول داخلها • كما يفرضه المونتاج • أما حركة الكاميرا فتكاد تكون معدومة ان لم تكن كذلك بالفعل •

وخطوط الحركة في التكوين تعبر عن العنف والثورة والاندفاع والقوة • لاحظ مثلا الخطوط التي تمثل سقوط الخيول من أعلى الى أسفل في المياه (وعامل الكتلة له أثره هنا أيضا) تقابلها خطوط المياه التي تندفع الى أعلى بفعل اصطدام اجسام الخيول بسطحها • وتأخذ خطوط المياه شكل انفجار ينتشر نحو الاطراف • أو الخطوط المتداخلة والملتوية التي يمثلها جسما الحصانين المتصارعين في البداية • أو الخطوط المتشابكة التي تمثلها حركة أرجل قطيع الخيول وهي تجري في لقطة قريبة للارجل • وكلها خطوط تؤكد معنى الصراع •

والغريب أن يلجأ الفنان مع ذلك الى استخدام الحركة البطيئة للصورة على الشاشة • ولكنه الفن الذي لا يخضع لقواعد جامدة ، والحاصل ان هذه الحركة قد أدت الى مضاعفة التأثير الفني حيث جعلت الصورة في حالة أشبه ما تكون بحالة التثبيت مما يسمح بتأمل قيمتها التشكيلية الخالصة التي يعتمد عليها الفيلم أساسا في تأثيره دون اللجوء الى الضغوط الحسية التي يخلقها الاقتراب من الواقع • كما كانت هذه الحركة بنعومتها العامل الاساسي في الارتفاع بالمستوى التعبيري للفيلم الى مستوى الشعر كما سبق ذكره •

ومن الممكن أن ننظر الى الفيلم عن المستوى الرمزي باعتباره تعبيرا عن صراع الكائن الحي اللانهائي في رحلة الحياة • وبهذا المعنى نجد لحركة الصورة الفيلمية البطيئة دلالتها أيضا حيث تمثل الفارق النفسي بين الطموح في الوصول الى شيء والقدرة عليه • وهي أشبه بالحركة في كوابيس النوم عندما يحاول الشخص اللحاق بشيء أو الهروب من خطر ولكن حركته تكون أبطأ كثيرا مما يجب فيناضل من أجل الاسراع دون جدوى •

وفيما عدا الحركة البطيئة يصبح لكل عامل آخر من عوامل تكوين الفيلم دلالته داخل هذا الاطار الرمزي • وتتسع بذلك دلالة المحتوى العام الذي يضمه الفيلم عن الخيول ، ويبدأ بحصان يتمرغ في الطين ثم حصانين يتصارعان • ثم قطيع الخيول البرية الذي يبدأ برحلته المليئة بالعقبات • يقطع الصحارى ، ويسبح الانهار ، ويخترق الضباب والدخان والنار ، ويقفز في البحار •• وينتهي الفيلم ، ولا تنتهي الرحلة •

«تشريح حركة» فرنسا ١٩٦٧
اخراج : فرنسوا مورييه
مدة العرض : ٢٠ دقيقة بالالوان

يكشف لنا الفيلم عن الامكانيات الجمالية في حركات اللعب على العقلة من خلال متابعتنا لتدريبات أحد اللاعبين تحت اشراف مدربه • وينجح الفيلم في الافادة من الامكانيات السينمائية لتحقيق هذه الغاية الى حد كبير مما يجعل منه أحد الامثلة النموذجية من هذه الناحية •

ونضرب مثلا على قدرة المخرج الابداعية في استخدامه الجمالي لزاوية الكاميرا ، استخدامه لزاوية الكاميرا الرأسية على امتداد عمود « العقلة » • وعلى نفس مستواه ، بحيث يبدو العمود على الشاشة باللقطة القريبة في شكل بقعة مستديرة ، وحولها تدور ذراعا اللاعب فقط في تشكيل جمالي خالص ، ولا نرى جسم اللاعب الذي نتصوره دائرا حول نفس البقعة في امتداد الذراعين خارج الكادر • وهو في ذلك يستخدم الى جانب الزاوية عامل الاطار المحدود للكادر السينمائي •

واللقطة من ناحية المغزى _ اذا أردنا البحث عنه _ تحدد العلاقة بين اللاعب والعقلة كالعلاقة بين الجسم ومحوره • وذلك بعد ان جردت العقلة في شكل بقعة مستديرة وجردت اللاعب في شكل ذراعين • وجعلت منهما جسما واحدا محوره البقعة المستديرة التي تدور حولها الذراعان • ومما قد يؤكد لنا هذا المعنى المجازي لهذه اللقطة استخدامها في بداية الفيلم وقبل ان

تتبين المحتوى العام الواقعي للموضوع مما يسهل عملية الايحاء المطلوبة (القائمة على الوهم) بمعنى اللقطة المجازي •

ومن نفس الزاوية وعلى نفس مستوى النظر ولكن مع تغيير حجم الكادر من لقطة قريبة الى لقطة عامة استطاع المخرج أن يحصل على تكوين جمالي آخر لحركة دوران جسم اللاعب حول عمود العقلة ، ومع تحريك عين الكاميرا دائريا مع حركة اللاعب أو عكسها ، يحصل المخرج على تكوين جمالي ثالث •• ورابع •• وهكذا استطاع المخرج من زاوية واحدة مع تغيير حجم الكادر أو تحريك الكاميرا دائريا حول عين العدسة ان يحصل على تكوينات جمالية مختلفة تبرز جمال حركة اللاعب على العقلة فضلا عما قد تضفيه من معنى مجازى لعلاقة اللاعب بها •

ويستغل المخرج تمييز الصورة السينمائية بأنها صورة مسطحة ذات بعدين فقط في الحصول على تكوينات جمالية أخرى مثل ظهور مجموعة اللاعبين في الصالة من بين ذراعي أحدهم في مقدمة الكادر يلعب على المتوازيين • أو ظهور اللاعب الاساسي في الفيلم داخل حلقة العقلة المدلاة في المقدمة • ثم تأخذ الكاميرا حركة عرضية الى الحلقة الاخرى فنرى داخلها الفتاة التي تشارك في التدريبات أيضا • وفي لقطة أخرى نرى الفتاة وهي تساعد زميلها من خلال الفتحة الوسطى التي تنشأ عن تداخل حلقتي العقلة معا •

ومن الواضح في هذا التكوين الاخير على وجه الخصوص العلاقة بين المعنى الرمزي المعروف لصورة الحلقتين المتداخلتين ـ ويعني التعاون ـ وما يجري بين الفتى والفتاة اللذين يظهران داخل الفتحة الوسطى الناشئة عن التداخل بين الحلقتين • ولكننا لا يمكن بالطبع أن نبحث وراء كل تكوين جمالي عن المغزى الرمزي له خاصة واننا لسنا بصدد فيلم درامي تلعب فيه المعاني الدور الاساسي وتوظف في خدمتها التشكيلات الجميلة • وفي رأيي ان الجري وراء التقاط مثل هذه المعاني من شأنه ان يفقدنا الاحساس بالقيم الجمالية المجردة للحركة التي تحتل مركز الصدارة في هذا الفيلم •

ومن العوامل السينمائية التي يستغلها المخرج لتحليل الحركة وبها أيضا يبرز جمالها ، استخدامه للتصوير السريع حتى تبدو حركة اللاعب على الشاشة بطيئة ناعمة كما في « الخيول » دون أن يكون لها معناها الرمزي الذي سبق ذكره في هذا الفيلم الاخير • وان كان فيلم « الخيول البرية » يعتمد عليها طوال العرض ، ولكن فيلم « تشريح حركة » يكتفي باستغلالها في بعض فقراته • ويحقق تثبيت حركة اللاعب في بعض اللقطات عند لحظة معينة نفس الغاية الجمالية والتحليلية أيضا للحركة ولكن بطريقة أخرى •

وبالمونتاج الذي يقطع بين لقطات قصيرة ليدي اللاعب وهما تتشبثان بعمود العقلة في كل مرة ويبدأ حركة ثم ينتقل الى أخرى مماثلة وهكذا •• يعبر لنا المخرج عن مضي الوقت في مواصلة التدريب • ويؤدي المونتاج نفس المعنى بالانتقال بين لقطات قصيرة أيضا متوسطة الحجم لجسم اللاعب يدور حول العقلة بثياب مختلفة في كل مرة • ويلعب اللون الدور الاساسي في ابراز هذا الاختلاف •

غير ان أجمل ما في الفيلم ـ فيما عدا ابرازه لجمال حركة اللاعب ـ هو جماله الذاتي نفسه كفيلم • ذلك الجمال النابع بالاضافة الى ما سبق ذكره من الاستخدامات الذكية للامكانيات السينمائية ، عن التحكم في الايقاع العام للفيلم ، والتناسق بين مكوناته المختلفة . بين زوايا اللقطات المختلفة ، وأحجامها وأطوالها ، وبين الحركة العادية للصورة والحركة البطيئة لها ، وبين الصوت والصمت •

والصمت في الفيلم يلعب دورا أساسيا في تحديد ايقاعه • ويكون بمثابة لحظات التنفس الضرورية بين لحظات الحوار أو الموسيقى • والموسيقى في الفيلم تستخدم في الازمنة الضعيفة فقط • ويمنح الحوار السمة الواقعية للصورة دون أن ينافسها في التعبير • وهو حوار قليل للغاية •• يقتصر على بعض توجيهات المدرب • ويقطع الصمت أثناء اللعب على العقلة المؤثرات الصوتية الناتجة عن حركة اللاعب مما يؤكد للصورة واقعيتها •

ومما يجدر الاشارة اليه أيضا في الفيلم هذا الاحساس القوي بواقعية ما يجري فيه من أحداث ببساطة تامة دون أدنى تكلف ، وابرازه للجهود المبذولة من أجل خلق العقلة دون نزعة دعائية من ناحية أو تعليمية حادة من ناحية أخرى . ويكفي الفيلم ما يحققه للمتفرج من متعة بمشاهدة هذا العرض وما يثيره في نفسه من حب وتقدير لهذه اللعبة .

(ب) أفلام الرسوم المتحركة

الخيال هو العامل الاساسي الفعال في أفلام الرسوم المتحركة . وقد سمح الشكل الخاص لهذه الافلام بتناول موضوعات غريبة وشيقة ، حيث تسقط كل الحواجز أمام الانطلاق الحر للخيال . ان الشرايين والامعاء مثلا تتحول الى انفاق وأنهار وميادين قتال في فيلم « المعركة » البريطاني . أما فيلم « البديل » اليوغسلافي فينطلق من فرض خرافي طريف يرى الانسان مجرد « بالونة » منفوخة .

ورغم اغراق هذين الفيلمين في الخيال فان كلا منهما يردنا الى الواقع . وذلك على خلاف بعض أفلام نورمان ماكلان التجريبية مثلا التي تقدم مجرد خطوط راقصة أو تشكيلات هندسية جميلة . والواقع الذي يردنا اليه كل منهما واقع متعدد الابعاد على مستويات مختلفة . ومنه ما هو على المستوى الجزئي المادي المباشر ، وهو الواقع المقابل لما تمثله الصورة . ومنه ما هو على المستوى الذهني الذي يتمثل في المعاني العامة التي نستخلصها . فالرسوم المتحركة لفيلم « المعركة » تحيلنا الى المستوى الاول ، الى ما يدور داخل الجسم من صراع بين عوامل الهدم وعوامل البناء . كما تحيلنا بشكلها الخاص الذي يصور هذه العوامل في صورة جنود ومعدات حربية الى ما يدور

بين البشر من حروب • وهذا واقع مادي آخر • ومن اللقاء بين هذين البعدين اللذين يمثلهما الرسم معا ، يتفجر المعنى المجازى الذي يربط بينهما • وهو ما يمثل أحد المستويات الذهنية للموضوع • كما ان تسلسل الحكاية ينتهي بنا الى فكرة أخرى من الافكار العامة تمثل الجانب الدرامي من الموضوع وهي انتصار قوى التدمير في النهاية على قوى الحياة •

وتحيلنا الرسوم المتحركة لفيلم « البديل » الى قصة شخص يقوم بنزهة على الشاطيء ، وهذا هو المعنى القريب للموضوع أو المستوى الجزئي له • ولكن الشكل الذي تأخذه الاجسام الحية والجامدة في الفيلم يحمل وجهة نظر مؤلف الفيلم فيها • حيث تأخذ هذه الاجسام شكل بالونات • ويعبر هذا المعنى المجازى عن أحد المستويات الذهنية للفيلم • كما تعبر نهايته عن مستوى آخر من المستويات الذهنية حيث ينتهي الفيلم بتفريغ الانسان لكل الوجود البالوني الذي خلقه من حوله ثم انفجاره في النهاية •

ويعتمد الفيلمان ـ مثل كل افلام الرسوم المتحركة ـ على عامل التجريد بالتعبير عن الموضوع بأبسط خطوط ممكنة (و « البديل » أبسط في خطوطه من « المعركة ») ولكنهما يتجاوزان هذا المستوى الى مستويات أخرى من التجريد والعمومية على قدر ما تتعدد الابعاد الذهنية لكل منهما ، كما هو واضح مما سبق ذكره •

وترجع قيمة الفيلمين ـ في رأيي ـ الى ما يمتازان به من هذه العوامل الابداعية التي تتمثل في سعة الخيال ، والقدرة على الاحالة الى واقع متعدد الابعاد ، والتحليق الى مستويات عليا من التجريد والعمومية • واذا ما قارنا بين هذين الفيلمين والافلام الامريكية التجارية المعتادة من نفس النوع التي تعتمد على المطاردة بين القوة البدنية والذكاء ، أمكننا أن ندرك الفارق النسبي بينهما وبين هذه الافلام من ناحية التمتع بهذه السمات الابداعية • كما ان هذين الفيلمين يمتازان عليهما بطرافة الفكرة غير المسبوقة •

وفيما يلي ملخص سيناريو كل منهما :

« المعركة » (بريطانيا ١٩٧٠)

اخراج : ديريك فيليبس .

مدة العرض : ٥ دقائق بالالوان .

صورة انسان (سلويت) يحمل بندقية يتجه بخطوات قوية ثابتة الى منتصف الكادر ويقف بقوة منتصب القامة والى جانبه بندقية . وتضاء الصورة فتظهر صورة شاب يرتدي ثيابا عسكرية ، يفتح فمه ويأخذ أنفاسا عميقة ، وندخل الى فمه ومنه الى أمعائه . وتبدو الامعاء في شكل هضاب وسهول ومنحنيات .

جيوش الميكروبات أجسام حشرية خضراء اللون تهاجم الامعاء يسبقها اليها صوتها . أحد جنود المقاومة يصدر اشارته الى المخ . الاشارة تتمثل في بقعة مضيئة تتذبذب وهي تنتقل بسرعة من خلال أسلاك تمثل الجهاز العصبي . ونصل معها الى حجرة المخ الذي ينام في ثيابه البيضاء على أحد الكراسي . يقوم مفزوعا على أثر الاشارة ويدق جرس الانذار ومنه تنتقل الاشارة الى جيوش المقاومة البيضاء فتندفع الى ساحة القتال .

جيوش المقاومة في بوارج وبواخر وغواصات تسبح في بحر من المادة الحمراء ومن خلف منحنيات غريبة تخرج دبابات المقاومة والمصفحات . وفي ساحة واسعة يتخللها بعض الهضاب والتلال يلتقي الجيشان جيش الاعداء باللون الاخضر وجيش المقاومة باللون الابيض . ويحتدم القتال بينهما وتتفجر القنابل في كل مكان بينما تحلق طائرات المقاومة البيضاء وتلقي بقذائفها كذلك .

والى جانب هذه المعركة العامة التي نعود اليها بين حين وآخر تجري معارك أخرى جانبية . داخل تجويف المعدة يتسلل بعض جنود الاعداء يلتهمون الطعام وعندما يلمحون جنود المقاومة يختبئون ثم يعودون الى الظهور مرة أخرى .

وعلى مرتفعات الاسنان يزرع الاعداء ديناميتا داخلها • ثم يفجرون الديناميت وتتطاير الاسنان وأجزاء من أسنان أخرى •

ويبدو الشعر على فروة الرأس كما لو كان غابة من الاشجار • وبالمنشار يعمل جنود الاعداء على نشر الواحدة منها بعد الاخرى •

وعلى هذا الغرار تنتشر المعارك في بقية أجزاء الجسم : في العين ، وبين مفاصل العظام • ويلجأ الاعداء الى بعض الحيل الماكرة بقطع خط الاتصال بين جنود المقاومة ، ونسف جنود الاحتياط للقضاء على الخطوط الخلفية • وعندما تقبل عربة الاسعاف في ساحة القتال العامة ينفجر فيها أحد ألغام الاعداء •

وأخيرا تهدأ المعركة نوعا وتتصاعد الانفاس من جديد • وعلى صوتها نصعد الى البلعوم ومنه الى الفم • ثم تتراجع الى الخلف لنرى الشاب وقد تحول الى رجل عجوز منحني الظهر مفكك المفاصل يستند على العصا التي حلت بيده محل البندقية ويرتفع الضوء الساقط عليه فيتحول الى سلويت يتحرك عائدا من حيث أتى من شمال الكادر •

« البديل » (يوغسلافيا ١٩٦١)
أو « سوروجات »
اخراج : دوزان فوكوتينش
مدة العرض ١٠ دقائق ، الوان •

ينزل شخص من عربته على رمال الشاطيء • يضع اصبعه في الماء • يتحول الاصبع في الداخل الى مقياس للحرارة • وبالنفخ في عدد من البالونات تتحول كل بالونة الى جسم من الاجسام • حاشية وخيم ومائدة وقارب صيد •

وينفخ في احداها فتتحول الى سمكة يضعها في سنارته ويلقي بها في الماء • يطهي السمكة ويأكلها •

ينفخ بالونة جديدة تتحول الى امرأة بدينة نوعا • لا تعجبه فيفرغ الهواء

منها وينفخ أخرى • فتاة رشيقة • يصارع الحوت الذي صنعه ، الفتاة تتصور نفسها في ثياب الحداد مع دقات أجراس الكنيسة ينتصر على الحوت وتصفق له الفتاة • يداعب الفتاة ويضعها فوق ظهره • يخطفها منه وحش غريب ويجلس معها الى جانب صخرة بالبر الآخر ، يتسلل اليه بطلنا من وراء الصخرة وينتزع عن الفتاة السدادة التي تحجز الهواء داخلها ، فتفرغ من الهواء وتختفي من الوجود • الوحش ينتحر بنزع السدادة الخاصة بحجز الهواء داخلة •

ويعود بطلنا الى معسكره يفرغ الهواء من كل الاجسام فيختفي المعسكر • ويدخل الى سيارته بعد أن ينفخ طريقا صحراويا ويبدأ بالرحيل ، ولكن الطريق ينفجر مثل « تنتر » السدادة الخاصة بحجز الهواء داخل بطلنا• ويختفي في النهاية كل هذا الوجود البالوني •

(ج) الافلام الروائية القصيرة

«البدين والرفيع» فرنسا ١٩٦١
اخراج : رومان بولانسكي
مدة العرض ١٥ دقيقة ، ابيض اسود

فيلم من اخراج رومان بولانسكي الذي أصبح الآن أحد المخرجين العالميين ، بولندي الاصل • وفي بولندا درس السينما وبدأ أعماله الاولى • واستقر به العمل أخيرا في أمريكا • ومن أفلامه الامريكية التي شاهدتها القاهرة « القتلة مصاصو الدماء » و « طفل روز ماري » ١٩٦٨ • والاخير عرض بنادي السينما في موسمه الثاني • كما سبق ان أخرج فيلم « نفور » ١٩٦٥ في انكلترا ، أما أول أفلامه الطويلة فكان « السكين في الماء » عام ١٩٦٢ • وقبله أخرج سبعة أفلام روائية قصيرة منها « رجلان ودولاب » و « عندما تسقط الملائكة » و « الحيوانات الثديية » ويعتبر فيلم « البدين والرفيع » من أهم هذه الافلام • أخرجه بولانسكي أثناء زيارته لفرنسا عام ١٩٦١ •

ويكتشف بولانسكي في هذا الفيلم عن طموحه الشديد في التعبير عن فكرة ضخمة مثل فكرة العبودية بمعناها المطلق من خلال قصة بسيطة في اطار محدود من الاحداث يضم شخصين فقط ، أحدهما بدين له سحنة غليظة وبشرة كثيرة العرق يجلس على كرسي هزاز والآخر فتى رفيع يقوم على خدمته ، ويرتفع بولانسكي في أسلوب معالجته للعلاقة بينهما عن الواقع ليحملها المعنى المطلق الذي يريده .

يبدأ الفيلم بلقطة عامة للبدين على كرسيه . في شمال الكادر والرفيع على الجانب الايمن وفي الخلفية كوخ صغير وسط أرض خلاء . الرفيع يدق على الطبلة بيده يصدر ايقاعا رتيبا ويمسك بيده الاخرى فلوت صغير ينفخ فيه بفمه فيصدر عنه صفير نشاز .

البدين يأمره باحضار الطبلة الى جواره ويضرب عليها البدين ويأمر الرفيع بالرقص على ايقاعاتها المضطربة .

العرق يتصبب من جبين البدين ، الرفيع يجري نحوه يجفف عرقه . ثم يجري الى الكوخ يختفي داخله ويعود بسرعة حاملا مروحة كبيرة من الريش ولكنها مروحة قصيرة قذرة ، ويهوى بها على وجه البدين ثم يجري ليختفي مرة أخرى داخل الكوخ ويعود باناء كبير به ماء ويخلع حذائي البدين ويضع قدميه في الماء ثم يعود الى التهوية له بالمروحة .

صوت غريب .. الرفيع يجري الى الداخل ويعود بالبندقية للبدين الذي يطلقها الى أعلى ويسقط الطائر الى جوارهما . ويجري به الرفيع الى الداخل وندخل معه في هذه المرة الى المطبخ حيث يعد الطائر للطهي . ثم يعود الى البدين مسرعا ، يهوي له بالمروحة ، يلحظ وخانا كثيفا يخرج من مدخنة الكوخ . يجري الرفيع الى المطبخ . لحم الطائر يحترق . يطفيء النار المشتعلة به ثم يعيده الى الفرن . يطلع من نافذة المطبخ الى المدينة . باريس في منظر عام يبدو انه يحلم بالحروب اليها .

الرفيع يمسح حذاء البدين ثم يمسح عرقه بنفس قطعة القماش • يجري الى الداخل ويعود بالمائدة • يعد المائدة أمام البدين • البدين يأكل بنهم والرفيع يقف الى جانبه يحمل شمسية يظلله بها ، ويكاد يقع من الارهاق • البدين ينتهي من الغداء يخلع الرفيع الفوطة عن صدره ويجفف له بها عرقه • ثم يرفع المائدة ويضع السيجارة في فم البدين • ثم يقبل مسرعا من الداخل يحمل « مبولة صغيرة » يركبها للبدين من الامام ليتبول • ثم يجري الى الداخل ويعود بالكمان • يقف الى جانب البدين يعزف له على الكمان نغمات نشاز •

البدين ينام • يسقط الرفيع على الارض ليتناول غذاءه قطعة من الجزر يخرجها من الجراب الذي يحمله الى جانبه بحمالة معلقة بالكتف •

البدين يستيقظ • الرفيع يسرع ويأتي له بعنزة من الداخل • ويبدأ لحلب اللبن منها في اناء الى جانب البدين • البدين يضرب العنزة • اللبن يندلق على الارض الرفيع يجري هاربا في اتجاه المدينة • البدين يقوم لاول مرة • يحاول أن يلحق به • يشير اليه بالتهديد • الرفيع يستسلم • يربط البدين ساق الرفيع بسلسلة من الحديد مربوط بها العنزة أيضا _ اختفاء •

في اليوم الثاني يقوم الرفيع بوظيفته وهو مربوط بالعنزة • وتتكرر نفس الاحداث بنفس الترتيب وتتم بطريقة آلية مع تغيرات ضئيلة جدا • ولكن التغيير الاساسي في حركة الممثل المربوط بالعنزة التي تقيد حركته وتعمل على مضايقته ، وهو ينفخ في الفلوت ويضرب على الطبلة ثم يرقص على دقات البدين • ثم يهوي له بالمروحة • عندما يحمل له اناء الماء لقدميه ينقلب به بسبب العنزة • وعندما ينشغل بمسح حذاء البدين تأكل العنزة في ثيابه • وفي المطبخ يحاول أن يضع الاناء في الفرن والعنزة تجذبه من ساقه بعيدا عنه • ويحاول أن يتطلع من النافذة الى المدينة •

البدين يهز جرسا بيده • الرفيع يخرج من الكوخ مسرعا يحمل المائدة وهو يحجل على ساق ويجذب العنزة خلفه بساقه الاخرى • وعندما يحمل

الشمسية فوق رأس البدين أثناء تناوله للطعام تلف العنزة حوله فتقيده بالسلسلة بينما يراوده الحلم بالمدينة من جديد •

وبعد أن يرفع المائدة ويضع في فم البدين السيجار ويعزف له حتى ينام يحاول أن يهرب مرة أخرى ولكن العنزة تقيد حركته • ويستيقظ البدين يلحق به • يطلب الرفيع منه العفو • البدين يحل قيده بالعنزة • وتجري العنزة في اتجاه المدينة • أما هو فيقفز من الفرحة مقدما الشكر للبدين ـ اختفاء •

في اليوم الثالث نرى الرفيع يقوم بنفس الوظائف بنفس الترتيب ولكن بهمة فائقة مع بعض التغييرات الطفيفة • فبدلا من الطبلة البسيطة التي يضرب عليها في أول كل يوم ، نجده يضرب بحماس مجنون على مجموعة كاملة من آلات الايقاع الخاصة بموسيقى الجاز • ويضيف الى خدماته الآلية السابقة التى يقدمها للبدين من رقص وتهوية ومسح للحذاء ، حلاقة الذقن لاول مرة • كما يضيف الى ألعابه التي يرفه بها عن البدين لعبة الرماية ، ويمسك الرفيع على مسافة بالهدف الذي يصوب اليه • ويشد البدين القوس ويضرب بالسهم • ولكن السهم في كل مرة يطيش بعيدا • فيقوم الرفيع وبالاندفاع الصاروخي في الاتجاه المقابل للسهم ليضع الهدف في طريقه •

وبعد أن يعد الرفيع المائدة وينتهي البدين من الطعام ويعزف له الرفيع حتى ينام يجري الرفيع في هذه المرة الى المطبخ وبدلا من أن يصعد الى النافذة ليطل الى المدينة التي يحلم بالهروب نراه يُعدّ وردا صناعيا • ثم يخرج ليجد البدين لا زال نائما على كرسيه فيفرش الورد الصناعي حوله حتى يملأ المكان ثم يقفز فرحا وهو يصدر صوتا أشبه بصرخات الهنود الحمر (في الافلام) التي يعبرون بها عن سعادتهم بالنصر •

وينتهي هذا اليوم ، وينتهي الفيلم •

وهكذا ينتهي الرفيع الى استعذاب عبوديته ، وينتقل من الاستسلام

القدرة الى التلذذ بمرارته • ويموت داخله الانسان المشتاق الى حريته • ويتحول الى عبد حقيقي • والعبد الحقيقي يرى الامور مقلوبة • يفقد قدرته على الرؤية وهذه هي المأساة • وهي مأساة مريرة تتحول بالاسلوب الكاريكاتيري الذي اتخذه بولانسكي للفيلم الى كوميديا ساخرة •

وقد أفاد هذا الاسلوب بولانسكي في تبرير المبالغات الموجودة في تصوير العلاقة بين البدين والرفيع • والمبالغة في الاداء التمثيلي•بل ان طبيعة هذه العلاقة على هذا النحو يكاد لا يصح لها سوى هذا الاسلوب • وبه استطاع بولانسكي أيضا أن يحرر نفسه من الارتباط بالواقع • وان يعرض الموضوع كله بروح ساخرة • وان يوسع من أبعاده الرمزية • وان يعزل المشاهد عن الاندماج بالشخصية ويظل منها على بعد • لا يتمثلها بعواطفه وانما يحكم عليها بعقله •

وباختيار بولانسكي لهذا الاسلوب في العرض ، وبتحقيقه على مستوى كبير من المهارة ، ارتفع بولانسكي كثيرا بقيمة الفيلم •

ورغم ان احداث الفيلم محدودة الا ان العلاقة بين البدين والرفيع مليئة بالتفاصيل ورغم ان التفاصيل تتكرر بذاتها في كل يوم من الايام الثلاثة التي تستغرقها حكاية القصة الا انها في كل مرة تتلون بلون جديد • وفي هذا يكمن أيضا أحد جوانب القدرة الابداعية للمخرج وذلك بالاضافة الى ادائه البارع لدور الرفيع الذي مثله بنفسه •

((شريحة زمن)) الولايات المتحدة ١٩٦٥
اخراج : جيم هنسون
مدة العرض : ٩ دقائق بالالوان

مغامرة جريئة أن يقدم الفنان على تصوير لحظة غريبة مثل لحظة الاشراف على الموت • وما هو أكثر جرأة من ذلك أن يصور لنا هذه اللحظة باسلوب كوميدي وهذا هو ما يحاول تقديمه فيلم قطعة زمن • فهو تصوير لما يدور في ذهن شاب يشرف على الموت بأسلوب كوميدي •

الشاب يمتد على سرير المستشفى بملاءته البيضاء وتتقدم يد الطبيب لتضع السماعة على صدره • فسمع صوت دقات القلب ، وجه الشاب يتطلع الى ما يجري أمامه • مع حركة عينيه وهو يفتحهما نسمع صوتا غريبا يمثل فتحهما • وعلى صوت دقات القلب نرى أصابع يد المريض تدق على كتاب •• ساعة حائط وتحل دقات الساعة محل الدقات السابقة • بقطع مستديرة ملونة تظهر واحدة بعد أخرى بأحجام مختلفة على دقات مماثلة لدقات القلب •

منبه •• مؤشرا المنبه يتحركان بسرعة حركة غير منتظمة الى الامام والى الخلف ينفجر المنبه • وتسير الاحداث لا يحكمها الزمن أو يحدها العقل •

ولسنا بصدد تلخيص الاحداث أو استعراض مشاهد الفيلم • الامر الذي يصعب تحقيقه في هذا الفيلم على وجه الخصوص دون الاستعانة بآلة « الموفيولا » • ولكن أحاول أن أقدم صورة تقريبية لمنطق تسلسل الفيلم • أو بمعنى أصح صورة تقريبية لانعدام هذا المنطق •

اننا نرى الشاب يسير في الطريق بخطوة شبه منتظمة بينما تتغير ملابسه بالقطع المفاجيء وهو يواصل السير •

الشاب يقفز فوق عصاة مثل لاعب الاكروبات • يحاول أن يقطع أحد الطرق بالعرض وهو فوق عصاة أخرى طويلة اشارة المرور تتغير وهو في نصف الطريق وجه الشاب فوق العصا مفزوعا • مجموعة كبيرة من السيارات تندفع نحوه • تشكيلات من المربعات الملونة تنتشر على الشاشة •

ورد يتفتح • الشاب يسير في غابة ممزق الثياب • أسد ينهض • الشاب يقفز بين الاشجار على طريقة طرزان وهو يصدر نفس الصوت • فتاة في ثياب زوجة طرزان تصوب سهما •

الشاب والفتاة يأكلان على مائدة تتغير ثياب الفتى بالقطع المفاجيء وتتغير الفتيات أمامه • الاكل يتحول الى التهام نهم وكل منهما يمسك بقطعة

لحم كبيرة • كلب يأكل بنهم • والشاب يبدو متجردا من ثيابه وهو يواصل الاكل ثم اليه الثياب • الجرسـون يضع طبقا جديدا على المائدة بينهما • يرفع الغطاء عن الطبق نرى رأس الشاب يفتح فمه في صرخة « النجدة » •

راقصة في ملهى ليلي تبدأ رقصة الاستريبتيز • يد تقشر موزة ببطء الشاب والفتاة في الملهى يتابعان • الراقصة تخلع ثيابها على موسيقى الجاز ، فتاة صغيرة تجري مجردة تماما من الثياب ، داخل حديقة دجاجة خالية تماما من الريش تجري ، تشكيلات من مربعات صغيرة ملونة تنتشر على الشاشة •

الشاب يطلي فيلا ضخما بلون بنفسجي •

الموناليزا داخل اطارها يصدر عنها حركة فزع مفاجئة • الشـاب في ثياب رعاة البقر يطلق رصاصة من بندقية • الرصاصة تصيب زجاج لوحة الموناليزا في عينها •

الشاب في ثياب السجن يكسر الحجر يجري هاربا بثياب السـجن في أرض خلاء متسعة تشكيلات لمربعات صغيرة ملونة تنتشر على الشاشـة ، الشاب يواصل الجري ، تختلف ثيابه عدة مرات بالقطع المفاجيء وهـو يواصل الجري • يجري عاريا • تطارده مجموعـة من رعـاة البقر علـى خيولهم •

الشاب يقفز بثيابه من فوق برج القفز الخاص بحمامات السـباحة • الشاب يطير في الهواء بجناحين من القماش في يديه • طلقات تطلق الى أعلى من مدفع ، صاروخ من بندقية تطلقها فتاة ، سدادة زجاجة الشمبانيا تنفجر • ويصاحب كل طلقة صوت الانفجار الخاص بها ، مع بعض التحريف •

والصوت في الفيلم عموما متزامن ومحرف • فكل حركة في الصـورة يصحبها صوت خاص • ويكون الصوت أمـا صوتـا غريبا تمـاما عنها أو صوتها الواقعي مـع تحريفه لتجسـيم المبالغة وتأكـيد عامل المفـاجأة في الصـورة •

وينتهي الفيلم بصور مختلفة للساعات تصاحبها دقاتها الرتيبة وعلى صور الساعات تظهر ـ بالطبع المزدوج ـ مقتطفات سريعة من صور اللقطات السابقة • ثم نرى يد الطبيب تسحب الملاءة البيضاء على وجه الشاب الذي توقف قلبه عن العمل • وفجأة ننتقل الى وجه الطبيب لاول مرة فنجد انه نفس الشاب ويغمز بعينه للمتفرج • وتثبت الصورة على هذا الوضع وينزل عنوان النهاية •

والواقع ان لكل عمل فني منطقه الخاص ولا يمكن أن يكون غير ذلك • وحينما ننفي عن هذا العمل صفة المنطق فإنما ننفي عنه صفة المنطق التقليدي المعتاد للسرد • فالميزة الاساسية للفيلم هي انتقالاته المفاجئة على الدوام • ان كل لقطة في الفيلم تفاجئنا أما بمحتواها الغريب أو بظهورها نفسه الذي يبدو مفاجئاً لعدم وضوح الرابطة الموضوعية بينها وبين ما يسبقها • ولكننا عندما ننظر الى العمل كله كوحدة متكاملة بعد الانتهاء من مشاهدته ينكشف لنا منطقه الذي يتفق مع وضع الحالة التي يصورها لشاب يشرف على الموت ، حيث تفقد تصوراته الرابطة التقليدية بين جزئياتها • ولكنها لا تفقد وحدة التأثير العام للعمل ككل ، ومن هذه الناحية يقترب الفيلم من الاسلوب التأثيري في التصوير • ولكنه بخيالاته الغريبة يقترب أيضا من الاسلوب السريالي • ولا يخلو الفيلم من مسحة دادية بمبالغاته في التشويه • والفيلم يشوه نفس اللوحة التي شوهها مارسيل دوشان أحد زعماء الدادية ونعني بها لوحة الموناليزا • ثم نهايته الغريبة التي تدفعك الى اعادة النظر في كل ما شاهدته وكأنه مجرد هلوسة أو لعبة لا معنى لها •

ولكن الفيلم في التحليل النهائي ليس مسخا مشوها من هذه المدارس يحاول أن يخلط بينها أو يقلدها • ولكنه عمل فني سينمائي له طابعه الخاص الذي يستوعب بمهارة التطورات الفنية السابقة • ودليلنا على ذلك ما يتميز به من وحدة الاسلوب بين المونتاج ومحتوى الصورة والصوت والايقاع العام ، والتلاحم التام بين الشكل والمضمون • ووضوح الاثر النهائي على المتفرج •

((الارق)) فرنسا ١٩٦٣

اخراج بيير اينيه

مدة العرض ١٧ دقيقة بالالوان

فيلم كوميدي عن قراءة روايات الرعب يعتمد في اثارة الضحك أساسا على ابراز أثر قراءة رواية من روايات الرعب على قارئها الذي يستعين بقراءتها على اجتلاب النوم (!!) بينما تنام زوجته الى جانبه ، ويلعب المونتاج الدور الرئيسي في خلق الصدمة الكوميدية المضحكة بالانتقال عند لحظات معينة من القصة المرعبة الى الشخص الذي يقرأها .

ولا شك ان هذه الحيلة التي يعتمد عليها الفيلم في بناء فكاهاته حيلة قديمة ، ولكنها لم تفقد فاعليتها في الفيلم . واستطاع الفيلم « بقلب » هذه الحيلة ـ أي بتصوير أثر حالة القاريء على القصة بدلا من أثر القصة عليه ـ استطاع أن يحصل على بعض الفكاهات السينمائية الطريفة كأن نرى صورة مصاص الدماء تهتز ثم نكتشف ان اهتزازها يمثل رد فعل القاريء بالخوف ، أو أن نرى الصورة مقلوبة ثم نكتشف ان القاريء يمسك الكتاب بالمقلوب . وينتبه القاريء الى ذلك فيعدل الكتاب ثم يواصل القراءة .

والى جانب استخدام الفيلم لهذه الحيلة المذكورة وقلبها في اثارة الضحك لجأ الى تصرفات أخرى مضحكة مثل المفاجأة الاخيرة باستيقاظ الزوجة عقب نوم الزوج مباشرة وقد تحولت الى مصاص دماء .

ومن الجدير بالذكر ان كل هذه التصرفات لاثارة الضحك كانت تصرفات سينمائية خالصة حيث تعتمد على الصورة أولا وأخيرا . ومن هذه الناحية يستمد الفيلم قيمته . ولكن الفيلم فيما عدا اثارته للضحك لا ينتهي الى شيء له قيمة كبيرة .

وفيما يلي نقدم ملخص السيناريو الخاص به .

الشاشة كلها سوداء عدا مربع صغير في طرفها العلوي على اليسار يكشف عن لوحة تشكيلية غريبة مع دقات ساعة خفيفة تستمر ، الشاشة تضاء . نرى شخصا يمتد على سرير يضيء « اللامبيدير » المجاور للسرير ، يطفئه ثم يضيئه من جديد . يبدو عليه القلق . يتعاطى بعض الحبوب . يعود الى قلقه . يمد يده الى جانب السرير يأخذ كتابا . يفتح الكتاب ، قصة من قصص مصاص الدماء .

حركة اقتراب بالعدسة الزوم على صفحة الكتاب . تتلاشى حروف الكتاب ويحل مكانها صورة عامة لمكان مهجور يلفه الضباب . الكاميرا تأخذ حركة رأسية من أسفل الى أعلى تستعرض شمعداناً ضخماً ترتفع فوقه بعض الشموع المشتعلة ، تماثيل قديمة تظهر من خلال بقع ضوئية .

نعود الى الرجل على السرير يقلب صفحات الكتاب . مع دقات الساعة الخفيفة (والمشاهد الخاصة بالرجل على السرير بالألوان . أما المشاهد الخاصة بالقصة المرعبة التي يقرأها نراها بالابيض والاسود والاضاءة في مشاهد هذه القصة تتم بأسلوب تعبيري) .

فتاة تحمل شمعدانا تقبل وسط الظلام داخل قصر كبير . رجل كبير يبدو انه والدها يغلق الباب باحكام . صوت حيواني يثير انتباه الوالد والفتاة . الوالد يهمس الى الفتاة . تتجه الى أحد الابواب تدخل منه وتغلقه خلفها . الولد يأخذ صليبا ويضعه على الباب . ثم يتجه الى المدفأة ويجلس الى جانبها .

في مكان آخر مهجور . تابوت من الخشب . يد معروقة تتسلل من بين صندوق التابوت وغطائه .

يد الزوجة النائمة الى جانب الشخص القلق تمتد اليه بحركة عفوية فيفزع الرجل .

جسم مصاص الدماء يمتد داخل التابوت • يفتح عينيه • يبتسم فيظهر ناباه • ينهض من داخل التابوت بصورة متصلبة وكأنه لوح من الخشب • تتابع مصاص الدماء وهو في طريقه وسط الظلام باحثا عن ضحاياه داخل القصر • وظلال مصاص الدماء تسبقه •

من تحت الغطاء يرتفع ساق الزوجة النائمة فيفزع الزوج • ثم يعود الى كتابه •

يد مصاص الدماء تنزع عن ساعة الحائط الكبيرة أحد مؤشريها • والد الفتاة نائم على الكرسي أمام المدفأة ورقبته عارية • مصاص الدماء يتجه اليه ، ويمد يده بسن المؤشر الى رقبته •

الرجل القلق على السرير يتوقف عن القراءة • يتناول سيجارة من المنضدة المجاورة له • دخان السيجارة يسقط منها دون أن يدري الرجل وهو يدق بها على المائدة على عادة المدخنين قبل تناول السيجارة • يشعل السيجارة التي أصبحت مجرد اسطوانة مفرغة من الورق • يفاجأ باشتعالها فيفزع ويلقي بها من فمه • ويتناول البايب الذي يضعه في فمه ويشعل دخانه • رأس البايب على شكل جمجمة • ويعود الى قراءة الكتاب •

الفتاة نائمة على سريرها داخل القصر • صوت أقدام تقترب منها • الفتاة تقوم مفزوعة • تجري هاربة ، مع موسيقى انفعالية حادة • وننتقل مع الفتاة من مكان الى آخر واقدام مصاص الدماء تطاردها • وأخيرا تقع الفتاة مغشيا عليها •

نعود الى قاريء القصة على السرير رأسه مختفية خلف غلاف الكتاب الذي يحمل صورة قناع مخيف • رأس البايب على شكل جمجمة يتحرك من تحت غلاف الكتاب من اليسار الى اليمين ذهابا وايابا مع حركة العين أثناء القراءة • ويرفع الرجل الكتاب عن وجهه وينظر الى زوجته النائمة الى جواره • يفاجأ بخروج الدخان من أنفها أو هكذا يتصوره بسبب كثرة

الدخان حول رأسها الناتج عن تدخينه للبايب ، يدير وجهه بعيدا عن زوجته وينفخ الدخان في الناحية المقابلة لها • ثم يعود الى قراءة القصة •

صورة مصاص الدماء يحمل الفتاة المغمى عليها ، الصورة بالمقلوب •

الرجل يكتشف انه يمسك الكتاب بالمقلوب • يعدل وضع الكتاب ويعود الى القراءة •

مصاص الدماء يحمل الفتاة ويضعها على السرير • نور الشمع ينطفىء• مصاص الدماء يقف استعدادا لمهاجمة ضحيته • صورة مصاص الدماء ترتعش •

يد الرجل قاريء القصة ترتعش وهي تمسك بالكتاب •

مصاص الدماء يتجه نحو الفتاة •

القناع المرسوم على غلاف الكتاب تتحرك فيه العينان • الزوجة تستيقظ وترى حركة العينين للقناع فتصرخ من الفزع • ويفزع الرجل • ثم يعود الى قراءة القصة •

شاب من الاسرة التي تسكن القصر يتناول حبوبا • ونرى الرجل المسن في مقدمة الكادر •

يتكرر المشهد من نقطة بداية سابقة عندما يكتشف الشاب موت الرجل المسن ثم يتجه لتناول الحبوب • ثم يتكرر نفس المشهد مرة ثالثة • ممثلا بذلك حركة تكرار القاريء لقراءة هذا المشهد الذي ينتهي في المرة الثالثة بصراخ الفتاة • فيجري الشاب لانقاذها •

الرجل يقلب صفحة الكتاب ويقرأ بسرعة عندما نسمع صياح الديك •

الشاب يهاجم مصاص الدماء فيجري منه • يقذفه بشمعدان • يتحاشاه الشاب ويواصل مطاردته • ضوء المصباح يقع على مصاص الدماء فيصرخ ألماً ويهرب منه ويحتمي بمكان مظلم فيقع عليه شعاع آخر من الضوء فيصرخ من الألم ويحتمي بمكان آخر مظلم يسقط عليه شعاع آخر وهكذا

حتى يعم ضوء النهار المكان فيسقط مصاص الدماء صريعا • ويقبل الشاب وخلفه الفتاة ليرفع عنه العباءة فنكتشف تحتها وطواطا يحتـــــرق ، ويلف ذراعه حول كتفي الفتاة وينسحبان • وخلال انسحابهما يزحف ظل أســود على الشاشة من أعلى الى أسفل حتى يغطيها تماما ثم يرتفع بحركة عكسية • وتتكرر الحركة عدة مرات •

قاريء القصة على السرير يمسك الكتاب بين يديه والنوم يداعب جفونه التي تأخذ نفس حركة الظل على الشاشة حيث تغلق ثم تفتح وهكذا • وأخيرا يغلق الرجل الكتاب ويضعه على المنضدة ثم يقبل زوجته وينام • رقبته عارية وجه الزوجة وحده في الكادر • تفتح عينيها فجأة دفعة واحدة بنفس الطريقة التي استيقظ بها مصاص الدماء • تبتسم فتكشف عن نابي مصاص الدماء • وتقوم وتميل على رقبة زوجها فتغطي الكادر كله بظهرهـــا • وتنزل كلمة النهـايـة •

«الشقة» تشيكوسلوفاكيا ١٩٦٨
اخراج يان سفانكماير
مدة العرض : ١٢ دقيقة ابيض اسود

نموذج آخر من نماذج الافلام الفكاهية ولكنه يتفوق على ســـــابقه بأن الفكاهة فيه مشحونة بالايحاءات التي توسع من نطاق مدلول الحدث • ولا نعني بذلك ان الفكاهة هنا نوع من الكنايات الجزئية التي تحيلنا كـل منها الى معنى ما • ولكن الايحاء هنا ايحاء عام للفيلم ككل وليس كتفاصيل • فهو أشبه في النهاية بحالة من حالات الكابوس • وقائمة الاسماء المكتوبة على الحائط للاشخاص الذين دخلوا هذه الشقة ولم يخرجـــوا منها ، تلك القائمة التي لا نراها الا في آخر لقطة من لقطات الفيلم هي المفتـــاح الذي يفسر لنا طبيعة هذا الكابوس أو دلالته السياسية •

وأبدع ما في الفيلم انه يقف عند الحد الفاصل بين الفكاهة والرعب فهو بحق فكاهة مرعبة • أو رعب في قالب فكاهي • ومن هذه الناحية يقدم

لنا الفيلم تجربة أصيلة ربما كانت الاولى من نوعها • وليس بين هذا الفيلم والفيلم السابق سوى تشابه سطحي للغاية وحتى لا يضللنا استخدام كلمتي الرعب والفكاهة في الفيلمين نقول ان الفيلم السابق وان كان يحكي لنا قصة رعب من وجهة نظر قارئها الا اننا نظل مغتربين تماما عن هذه القصة حيث نعلم من البداية انها مجرد حيلة لاضحاكنا على قارئها • أما الرعب هنا فهو رعب حقيقي نتيجة لمعايشتنا أزمة البطل وان جعلنا المخرج نغترب عنه لنضحك بعض الاحيان • والاغتراب الناتج هنا عن الضحك أشبه بالاغتراب البريختي لانه يمنعنا من الاندماج العاطفي مع الحدث مما يمهد لنا السبيل الى تأمله • أما الاغتراب في الفيلم السابق فيفرضه الاسلوب الكوميدي •

بعض الاحداث مرعبة حقا وبعضها مضحك ولكن أغلبها بين بين • وكما يحتار الانسان بالنسبة لبعض الافلام الكوميدية الراقية بين الضحك والبكاء لأن الموقف يعبر عن مأساة حقيقية بقدر ما هو مضحك حقا ، كذلك تتوزع مشاعر المتفرج لهذا الفيلم بين الضحك والخوف لان الموقف في الواقع موقف مرعب ولكن طريقة العرض تحوله ـ قصدا ـ الى موقف مضحك كذلك • فالموقف يصور شخصا يجد نفسه داخل شقة لا يستطيع الخروج منها وقد تحولت كل الاشياء داخلها الى مصادر ازعاج مخيفة • قطعة الجبن الكبيرة مجرد قشرة مجوفة تحتها فار • البيض قطعة من الحجر • وهناك كلب متوحش يظهر فجأة وقبضة حديدية تدخل من طاقة في الحائط تصدم وجهه بقوة عندما يحاول أن يتطلع من الفجوة الى الخارج • ورجل غريب له سحنة غير مريحة يدخل من الباب بحركة بطيئة يناوله بلطة ثم يعود • ويحاول صاحبنا أن يلحق به من الباب ولكن الباب يغلق خلفه ولا يفتح •• وليس في هذه الاحداث وما يماثلها في الفيلم ما يثير الضحك ولكن الاداء يخفف من حدتها أحيانا كما يحول بعضها الى مواقف مضحكة أحيانا أخرى •

انه يلقي بالبيضة الحجرية مثلا على الحائط • تختفي داخله ولا تترك

أثرا • يمد يده في نفس المكان فتغوص يده بداخل الحائط وعبثا يحـاول انتزاعها • ان الحدث عند هذا الحد يعتبر حـدثـاً مرعبـاً ولـكنه قبـل ان يتمادى في تأثيره المرعب يتحول الى موقف فكاهي في الحال عندمـا نرى الشاب بعد ذلك يحفر الحائط حول يده بملعقة صغيرة • ويتم ذلك ببساطة وتخرج يده والبيضة مكسرة في قبضته • ويقـدم لنـا هـذا المثل نموذجاً للتحول بين الرعب والفكاهة في الفيلم •

غير ان نهاية الفيلم نهاية مأساوية بلا جدال • وان حاول المخـرج التخفيف منها ـ على طريقته ـ بحركـات وجه البطـل الهزلية تعبيرا عن الاستهانة بالموقف •

وفيما يلي ملخص السيناريو :

رجل يسير على أربع فوق أسهم بالطباشير تحدد له اتجـاه حركته • يدخل من باب ولا ندخل معه وانما نقف عند الباب حيث نفاجأ بعد برهـة بظهوره خارجا مقتفيا أثر الاسهم • ولا زال على أربع • يصل الى باب آخر يمسك قبضته فتنخلع في يده •

الشخص داخل الشقة يستعرضها • ينظر في المرآة فيرى قفاه بدلا من أن يرى وجهه • يجد صورتين على الحائط يحاول أن يعدل وضـع المائلة منهما فتميل الاخرى ، يأتي بالكرسي ، ويقف عليه يمسك بالصورتين معا • الكرسي يغوص في الارض •

لمبة كهربائية مدلاة من السقف • اللمبة تتمرجح بقوة وتتداخل الاضواء والظلال على وجه الشاب • اللمبة تصطدم بالحائط بقوة في كل مرة ويصدر عنها صوت عنيف • طاقة تنفجر في الحائط مكان اصطدام اللمبة بهـا • يحاول الشاب أن يطل من هذه الطاقة الى الخارج فتأتيه قبضة حديدية تلكمه في وجهه بعنف • القبضة الحديدية تدخل وتخرج بصورة آلية •

يتجه الى مائدة الطعام يمسك بقطعة كبيرة من الجبن الرومي يكتشف انها مجرد قشرة مجوفة وتحتها فأر • يقلب الشربة بالملعقة فتبدو الشربة مياه

عكرة • يحاول أن يشرب منها بالملعقة • الملعقة مخرمة كالمصفاة • يتناول كأسا كبيرا من المياه ويرفعه الى فمه • الكأس تتحوّل في يده الى « كستبان » •

يجد بيضة يحاول أن يكسرها • لا تنكسر ، تقع على قدمه فتؤلمه • يقذف بها الحائط فتختفي داخله يمد يده في الحائط فتنحشر ولا يستطيع اخراجها يحفر حول يده بملعقة صغيرة وتخرج يده والبيضة مفتتة في قبضته فيلقي بها على الارض •

يستند بكفيه على المنضدة ، ينفذ ذراعيه من المنضدة ، ويسقط بوجهه في طبق الشوربة •

يمسك طبقا من الصيني ويفتح عليه الحنفية • يتساقط من الحنفية بدل الماء حجارة فيكسر الطبق • كلب مفترس يلتهم الطعام والشاب يختلس النظر اليه • الكلب يقفز داخل دولاب ويسرع الشاب الى اغلاق الدولاب عليه •

ينام على سرير • السرير يأكله السوس ويتحول الى كوم تراب يغطس الشاب داخله •

يقوم الشاب يقترب من الحائط • البنطلون يلصق بالحائط ويضطر الشاب الى خلع البنطلون بعد ان فشل في انتزاعه •

يقف الشاب شبه عار • يفتح الباب • يدخل شخص غريب بحركة بطيئة يحمل دجاجة • يشير الى الشاب بالاقتراب • يناوله بلطة ثم يخرج من الباب • يحاول الشاب أن يلحق به ، لكنه يفشل في فتح الباب • يضرب الباب بالبلطة في جنون • يسقط الباب ويظهر خلفه حائط مسدود وعليه أسماء عديدة • وتستعرض الكاميرا الاسماء من وجهة نظر الشاب الى أن تصل الى قلم معلق بها •

الشاب يحرك وجهه حركات هزلية ثم يمد يده الى القلم ويكتب اسمه ضمن القائمة •

حول المهرجان الدولي الثاني لأفلام وبرامج فلسطين

« وجوه من المؤتمر » (*)

اتاح لنا المهرجان الدولي الثاني لافلام وبرامج فلسطين ببغداد (اذار ١٩٧٦) ان نلتقي بكثير من الوجوه العربية والصديقة ، ممن يهمنا اللقاء بهم ، بقدر ما أتاح لنا التعرف على معظم ما انتج من أفلام عن القضية الفلسطينية على المستوى المحلي والعالمي خلال السنوات الثلاث الماضية التي تفصل بين هذا المهرجان والمهرجان الاول الذى اقيم ايضا ببغدا عام ١٩٧٣ ، وفيما يلي تتعرف على بعض هذه الوجوه وما جاءت به من افلام.

(١) من المانية الغربية

مانفريد فوس :

تعرفت عليه في مهرجان ليبزغ ١٩٧٣ . شاهدت أحد أفلامه ، وشاهد أحد افلامي . والتقينا من خلال الحوار حول الافلام . قلت له مرة : انت فنان .. رفض ما نفريد الوصف .. قال انه سياسي أولا .

شغلته القضية الفلسطينية واخرج عنها عدة افلام ، كون جماعة للانتاج السينمائي تحمل اسم « نيوبروميثيوس » تهتم بانتاج الافلام الخاصة بكفاح الشعوب . عرض له في مهرجان فلسطين الثاني ثلاثة

(*) مجلة افاق عربية العدد ١١ تموز (يوليو) ١٩٧٦ .

أفلام . احدها يتعلق بالقضية الفلسطينية « قصة حياة » وحصل على جائزة منظمة التحرير الفلسطينية لاحسن فيلم . والثاني عن بترول العراق ، والثالث عن ارتيريا .

يقول مانفريد فوس :

ليست هناك دوافع حقيقية لانتاج الافلام التسجيلية في المانية الاتحادية لانها لا تجلب الارباح لمنتجيها . وافلامنا لاتجد طريقها الى جهاز التلفزيون الا بصعوبة . وذلك ناتج عن طبيعة الاجهزة الادارية المشبعة بالفكر البرجوازي . ولذلك عملنا على توكيل شركة « اونى دوك » للقيام بتوزيع افلامنا على المنظمات الجماهيرية المختلفة . والواقع ان الفيلم التسجيلي في المانيا الاتحادية يجد موقعه في اذهان الشباب المرتبطين بالاعلام السياسي . الاعلام المرتبط بفكر ثوري محدد .

ليست ثمة منافسة بين الاسلوبين الروائي والتسجيلي . وعلى المخرج ان يختار مايروق له . ان ما يعتبره الناس اختلافا بينهما ندعوه نحن الاسلوب المتميز للفيلم عن الاخر . وانا شخصيا افضل ان اعمل افلاما تسجيلية ، اذ هي طريقتي التي افضلها في العمل . أن أذهب للناس في أماكن تواجدهم ، فأصورهم كما هم في الواقع . ولذا أجد نفسي أميل من الاعلام المضاد للاعلام البرجوازي والرأسمالي .

وقد انتجت مع مجموعتي افلاما عديدة عن القضية الفلسطينية العربية واخرى عن الاوضاع الاجتماعية في المانيا الاتحادية ومنها ما هو ضد الفاشية والامبريالية والسيطرة الرأسمالية . ونحن نعتبر افلامنا جزءا من اعلام المضاد للاعلام البرجوازي والرأسمالي .

نحن لا نعمل وفق قوالب فنية سينمائية وانما نختار افضل الطرق لعرض الموضوع بطريقة مفهومة لدى المشاهدين . والمادة الاساسية التي نعالجها هي الانسان .

اضرب لكم مثلا على طريقة عملنا بخصوص فيلم « شهادة احـدى حركات التحرير » وموضوعه عن الوضع في أرتريا • كلنا نعلم أهمية الموقع الاستراتيجي لمضيق باب المندب وتأثيره على الاقتصاد الدولي • وتحتـل اريتريا تلك البقعة الواقعة مباشرة على المضيق حيث يحتـدم الصراع بين الثوار من جهة والامبريالية والرجعية المحلية من جهة اخرى • جمهور المانيا الاتحادية لا يتلقى من الحقائق المحيطة بظروف الصراع الا النزر القليل • وقد اردنا ان نوضح له الأمر بانتاج هذا الفيلم •

بدأنا بجمع المقالات المتعلقة بالموضوع منذ ثماني سنوات وارشفناها لتكون بمثابة مادة علمية جاهزة • ثم قمنا بزيارة المنطقة واجرينا مناقشات عديدة مع كل من البدو والمدنيين والجنود ••• وفي هذا الفيلم لم نطـرح وجهة نظرنا بالقضية • والذي فعلناه هو طرح الحقائق المحيطة بالقضيـة • طرحنا قضية شعب جائع يريد الحياة • والفيلم يدعو الرأي العام للتضامن مع شعب ارتيريا وتقديم المساعدة له عن طريق الدعم المادي والمعنوي •

وعن فيلم قصة حياة يقول :

الفكرة التي يريد الفيلم ان يثبتها هي ان اليهود الذين كانوا مطاردين من قبل الفاشية ، اصبحوا اليوم هم الذين يطاردون شعب فلسطين • فكرنا ان نذهب الى الارض المحتلة ونلتقي بالناس الذين يعانون من الاضطهاد الصهيوني ، ولكن تعذر علينا تحقيق ذلك • واستطعنا بالتعاون مع اتحاد النساء الفلسطينيات ان نحصل على ثلاثة نماذج من النسائي اللائي وقع عليهن شتى أنواع التعذيب على أيدي الصهاينة في فلسطين المحتلة •

غير اننا لم نستطع مقابلة احداهن لانها مريضة ومصابة بالشـلل • والتقينا بالاثنتين الاخريين • اكتشفنا ان احداهما كانت مستثارة جـدا وكانت عيناها ترمشان بقلق ، ويبدو وجهها بشكل غير محبب •• وقـع اختيارنا على السيدة الثالثة التي وجدنا فيها بغيتنا •



عند التصوير طلبت منها ان تنظر الى الكاميرا و[illegible]ها تخاطب الاف الناس • قلت عليك ان تتكلمي بطريقة تستطيعين من خلالها اقناع الالاف بما تقولين وتدفعينهم الى تعضيد الثورة الفلسطينية • وبالفعل استطاعت ان تقوم بالمهمة كاملة حيث كانت تتكلم بطلاقة واستمرارية دون توقف • وقد دامت المقابلة خمس ساعات • واعتمد الفيلم على حديثها فقط • ورغم ان طول الفيلم ١٥ دقيقة لا يرى المشاهد غير المرأة وهي تروي قصتها ، نجد ان المتفرج ظل يتابع الفيلم حتى نهايته ، لان المرأة كانت تقدم قصة فريدة من نوعها في العالم • وقد انتجنا الفيلم بالالوان لكننا وجدنا ان تأثيره بالابيض والاسود له قيمة جمالية أكبر وأقوى في وقعه • ولذلك عمّمنا منه نسخا غير ملونة •

وفيلم قصة حياة (١٥ق)

الفيلم كله عبارة عن عدة لقطات بنفس الحجم تقريبا : متوسطة وقريبة متوسطة لفتاة فلسطينية « وداد مصلح الاسود » • تحكي قصتها مع الفاشية الصهيونية داخل « اسرائيل » •

بعد ستة اشهر من زواجها اعتقل الزوج • وبعد ان افرجوا عنه ظلوا يطاردونه • انضمت وداد للمقاومة • اعتقلوها وعذبوها للاعتراف على زوجها ورفاقه • ويتكرر الاعتقال اربع مرات • ويزداد التعذيب متخذا صورا عديدة من الاذلال • يجبرونها على خلع ملابسها تماما••يحرقونها في مناطق حساسة•• يعتدون عليها •• صفق لها الجمهور عندما قالت انهم كانوا يريدون اذلالها لكنها لم تكن ساعتها تفكر في جسدها ••

وينتهي الفيلم بصور فوتوغرافية لفتيات استشهدن كنماذج أخرى على كفاح المرأة الفلسطينية وادانة للحركة الصهيونية •

يستمد الفيلم قوته ـ في رأيي ـ من البساطة وصدق التعبير على وجه الشخصية ، وسرعة الايقاع ، حيث تم حذف اجزاء اخرى غير مرغوب فيها • ونجح الفيلم في تقديم صورة ايجابية وقوية للفتاة الفلسطينية بعيدا

عن التأثيرات الميلودرامية التي كان من الممكن الانزلاق اليهـا خاصـة وان الموقف نفسه يفرضها • ولا بد ان المخرج حذفها ليبقى عـلى نقاء الصورة كما يريدها صورة فنية ومقصودة الى جانب كونها صورة واقعيـة تماما • وقد لجأ المخرج الى حيلة بسـيطة للفصل بين الافكار المختلفة التي تسردها الفتاة بوضع كادرات سوداء بينها • وبعد تكرار هذه الحيلة اصبح مـن السهل على المشاهد ان يدرك مدلولها • • وقد اتاحت له هذه الحيلة ايضا فرصة الاختصار والحذف المطلوب بين الافكار الاساسية وبعضها •

قد يبدو الفيلم للنظرة السطحية انه يخلو من القيم السينمائية ، لكنه في الحقيقة وثيقة سينمائية خالصة بكل معنى الكلمة • والتأثير النـاتج عن صدق التعبير الواقعي للوجه الانساني في اللقطة السينمائية المتوسطـة او القريبة المتوسطة ، لا يمكن ان نحصل عليه بغير هذه الامكانية • الكلمة وحدها لا تصل الى نفس المستوى من التأثير • واي خروج عن حدود هذا الوجه الانساني للفتاة (غير الممثلة) كمحاولة لاضافة قيم سينمائيـة كان كفيلا بان يفقدنا حرارة اللقاء بهذا الوجه من خلال هذه اللقطة الطويلـة بطول الفيلم • كما يفقدنا التركيز • ويحول في النهاية الى عمل معتاد يجرده من اصالته التي استطاع المخرج ان يحافظ عليها بوضعه على هذه الصورة الجريئة المبتكرة المؤثرة •

ان كل ما تم بالفيلم تم عـن اختيار مقصود • اختيار الشخصيـة • واختيار طريقة الالقـاء ، واختيار حجم الصورة ، وزاويـة الكاميرا •• واختيار عبارات او صور معينة واسقاط اخرى •• واختيار الطول المناسب لكل لقطة •• واختيار تسلسل اللقطات •• وكلها اختيارات تنبع من صميم القيم السينمائية ، دون ان تفقدنا صدق الواقع وحرارته • ويرجع ذلك الى ما اتسمت به هذه القيم من بساطة في التكنيك • ومن هذه الناحية يمكـن اعتبار الفيلم نموذجا مبدعا على الاستخدام المؤثر للتكنيك البسيط •

(٢) من اليابـان

تيتسومارو اوتاني :

درس الاقتصاد وعمل بالاخراج التلفزيوني منذ عام ١٩٦٣ ، اخرج حتى الان حوالي ٣٠٠ برنامج • ويعمل الان مديرا لشركته الخاصة التي تنتج فيلمين كل اسبوع • عرض فيلمه « وطننا فلسطين » بالمهرجان الدولي الثاني لافلام فلسطين وحصل عـلى الجائزة الثانية للافـلام التسجيليـة الطويلـة •

يقول اوتاني :

قبل عامين لم يكن من الممكن انتاج مثل هـذا الفيلم وعرضـه في اليابان لكن الجمهور عندنا الان ، اصبح يهمه التعرف على ابعاد القضيـة الفلسطينية • وعندما عرض هذا البرنامج لقـى اقبالا كبيرا ، وتأييـدا سياسيا ، لذلك نحن نفكر في اعـداد برامج تتناول جوانب اخرى مـن القضيـة •

قبل اعداد هذا البرنامج سافرنا الى بيروت وقمنا بدراسة الموضوع استغرقت هذه الدراسة حوالي ثلاثة اشهر • وذلك قبل ان يبدأ التصوير الذي استغرق حوالي ثلاثة اسابيع •

يقترب هذا الفيلم في اسلوبه من الصحافة لذلك هناك اهتمام واضح بالمؤثرات الصوتية والكلمة ، اعنى التسجيل الحي • وقد تولى اعـداد الصوت هيروشى يامازاكي وهو من اكبر مخرجي الصوت عندنا •

بعد عرض الفيلم وجهت لي السفارة «الاسرائيلية» في طوكيو الدعوة لزيارة «اسرائيل» ••• ناقشت موضوع الدعوةمع زملائي وقررنا رفضها • لم يكن من الممكن قبولها لانها لن تفيد في الكشف عن الحقيقة • لابد انهم سيعدون كل شيء ويخفون الحقيقة ومن الصعب في هذه الحـالـة التحرك بحرية • كما رأينا ان الرفض تعبير صريح عن موقفنا •

لا يوجد مقارنة بين الدعاية الصهيونية والدعاية العربية في اليابان ٠ الكيان الصهيوني يوزع بكميات هائلة الكتب والنشرات ويعرض الافلام ٠ وقد كانت الدعاية الصهيونية من عهد قريب وحدهـــا في الميدان ، وهي المسيطرة على العقول ٠ كان الشعب الياباني يرى المشكلة من وجهة النظر الصهيونية فقط ٠ اليوم تحول الموقف لصالح العرب ولصالح الفلسطينيين ـ وان كان الكيان الصهيوني لا يزال يغمر المواطنين بدعايته ٠ حتى الاحزاب المحافظة في اليابان بدات تؤيد القضية الفلسطينية ولم يعد غير حجم ضئيل من المواطنين الواقعين تحت تأثير الدعاية الصهيونية ٠

كان الصحفيون لا يجدون مشقة في السفر الى الكيان الصهيوني بما يقدمه هذا الكيان من تسهيلات وخدمات ، ولا زال الأمر كذلك لمن يريد زيارتهم ، بينما يجد الصحفيون صعوبة في السفر الى الأقطار العربية لكثرة الاجراءات الروتينية ٠ وكان ذلـــك له تأثير واضح عــلى وضع الاعلام في اليابان ، وتحيزه لوجهة النظر الصهيونية ، الامر الذي يجب ان ينتبه اليه العـــرب ٠

اصبح الجمهور الياباني الان على علم بكثير من الامور التي تتناولها الافلام التسجيلية ، ولابد لمن يحاول ان يعالج موضوعا ما ان يقدم مـــن المعلومات والتحليلات ما يصعب على المشاهد الوصول اليه وحده ٠ وبسبب هذا الاهتمام المتزايد من قبل الجمهور الواعي والمثقف اصبح على المخـرج ان يتخصص في نوع واحد من الافلام ، حتى يمكنه التفوق والتعمق بالقدر الكافي لتقديم الجديد دائما في موضوعه ٠ لهذا السـبب اصبح لدينا الان مخرجون متخصصون في موضوع واحد ، احدهم تخصص في الموضوعات الخاصة بتلوث المياه مثلا ٠ وفيما سبق تخصصت في الافلام الزراعية ٠ والان اعد نفسي للتخصص في افلام عن الشرق الاوسط بعد ان لمست اهتمام الرأي العام الياباني بالمشكلة الفلسطينية ٠

واذا كان المخرج في الماضي يلجأ الى المتخصص لكتابة المادة العلمية للموضوع فقد ادى اهتمام الجمهور اليوم الى دفع المتخصصين ان يخرجوا بانفسهم الموضوعات الخاصة بهم ، وهذه ظاهرة من الظواهر التي يجب رصدها وسيكون لها اثرها في تطور الفيلم التسجيلي •

الاعتراض على استخدام موسيقى غربية مصاحبة لمشهد قبور الشهداء العرب اعتراض صادق له وجاهته ولو اننا كنّا نوجه الفيلم الى الجمهور العربي لكنا استخدمنا بالطبع موسيقى أو مؤثراً آخر • لكننا نقدمه لجمهور مختلف تعود على انواع خاصة من الموسيقى • وقد اخترنا الموسيقى المناسبة للحصول على التأثير المطلوب على هذا الجمهور ••

•••وفيلم وطننافلسطين (٤٨ق)

يتكون الفيلم من جزأين الاول منهما يعرض الحقائق المحيطة بالقضية، والثاني يحاول ربط القضية بالوضع الدولي ، واهم ما يميز هذا الفيلم في رأيي انه يوفر جرعة كافية من المعلومات عن القضية من وجهة النظر العربية بحيث يمكن للمشاهد الياباني او غيره ان يحيط باطراف القضية ويضع يده على بعض حقائقها الهامة وخاصة مما حاوله الكيان الصهيوني اخفاءه •

ويتخذ الفيلم من ناحية البناء الشكلي تكنيك التحقيقات الصحفية • وهو من هذه الناحية يقدم لنا نموذجا تقليديا ناضجا من نماذج الصحافة السينمائية او فيلم الربورتاج •

يبدأ الفيلم بحديث لياسر عرفات بالانجليزية • من خلال الحديث تنتقل بنا الكاميرا الى بعض المشاهد الايضاحية ثم تعود اليه من جديد مواصلا الحديث•يختار أبو عمار فيحديثه ما يهم الرأي العام العالمي•وما يقوله : لقد انتظرنا وكان علينا ان نسير في نفس الطريق الذي يتخذه شعب ينشد الحرية •• الكيان الصهيوني هو الدولة الوحيدة التي نشأت بقرار من هيئة الامم •• الدولة الوحيدة التي لا حدود لها •• قامت بقرار من هيئة الامم المتحدة وترفض بصفة دائمة تنفيذ قراراتها •

ومما ينقلنا اليه الفيلم بين فقرات حديث ابو عمار ، لقاءات مع بعض الشخصيات تلتقطهم الكاميرا اعتباطا من شوارع طوكيو تتعرف من خلالها على مدى معرفة رجل الشارع الياباني بالقضية الفلسطينية • ومنها مشاهد للضحايا والجرحى •• واخرى تضم بعض الاحداث الهامة كالاحتفال بذكرى استشهاد مجموعة من قادة الفدائيين ••• او تحمـــل معلومات جغرافيـــة وتاريخية عن المنطقة والقضية حتى يصل بنا الى حرب اكتوبر •

من المشاهد الهامة التي يقدمها الفيلم مشاهد الاطفـــال الفلسطينيين الذين نعـــود اليهم بين حين واخر لنراهـــم في اوضاع مختلفة ، يقومـــون بتدريبات عنيفة •• او يغنون ويرقصون •• او يتدربون على الاختبار مـــن قذائف العدو الصهيوني ••

ويتميز تعليق الفيلم بلمسات من الذكاء والشاعرية حين يقول عـــن الاطفال وهم يغنون « اطفال يغنون لفلسطين التي لم يروها » •• او يقول عنهم وهم يواصلون الرقص والسمر بينما الطائرات ترعبهم •• وعندما ندخل الى مقابر الشـــهداء يقول « هؤلاء الشـــباب الصغار كانـــوا يحلمـــون بالعـــودة •• »

ومن الواضح ان الاطفال يمثلون في الفيلم احدى الثيمات الاساسية التي تربط بين فقراته المختلفة باعتبارهم الامل •• والمستقبل • وقد جاءت لقطات تدريبهم ـ وكل منهم يندفع ثـــم يقفز ليدور حول نفســـه محتضنا بندقيته ـ من اقوى واجمل اللقطات التي شاهدناها عن تدريب الطلائـــع في افلام المهرجـــان •

ومن العبارات الهامة التي يذكرها التعليق مع لقطات تدريب الاطفال انه ليس بالضرورة ان يصبح كل الاطفال من الفدائيين ، ولكن التدريـــب اصبح جزءا من حياتهم اليومية دفاعا عن النفس فرضه عليهم تعرضهم الدائم للعدوان الصهيوني •

(٣) من لبنـان

جوسلين صعب

مخرجة" من مواليد عام النكبة ١٩٤٨ ، جاءت السـينما عن طريق الصحافة • حصلت على ليسانس اقتصاد ونالت درجة الماجستير في الصحافة من السربون وتحضر الان لنيل درجة الدكتوراه • عملت بجريدة (لوموند) الفرنسية كما عملت بالاذاعة الفرنسية في البرامج الموجهة لافريقيا • وهـي تعمل الان صحفية حرة • تخرج المواضيع الصحفية بالسينما وتبيعها افلاما لأجهزة التليفزيون المختلفة في أوربا • ومما قدمته خمسة مواضيع عن حرب اكتوبر وموضوع عن جبهة الجولان وثلاثة مواضيع عن المقاومة الفلسطينية (الفلسطينيون يتابعون ـ وجبهة الرفض ـ والمرأة الفلسطينية) •

وكان « لبنان في الدوامة » الذي عرض بالمهرجان أول موضوعاتهـا الطويلة (٧٥ق) بالالوان • ونالت عنه جائزة اتحاد نقاد السينما العرب •

تقول جوسلين : بدأت العمل فيه بما تجمع لدى من بعض التبرعات التي منحتها لي البرجوازية الليبرالية في لبنان • ثم توقفـت ، عرضت ما صورته (الرشز) على تلفزيون المانيا الاتحادية فوافق على شرائه واستكملت الفيلم بما حصلت منهم • وقد انتهيت في نفس الوقت مع هذا الفيلم مـن انتاج فيلم اخر قصير (٧ ق) وعنوانـه « الصليبيون الجـدد في الشرق الاوسط » عن حديث مع مرتزق فرنسي يدرب الميليشيا اليمينية في جبـل لبنـان •

الان انا مشغولـة بمونتاج فيلم « الاطفال والحـرب » ، عن اطفال الكرتتينـه •

افضل العمل مع المصور « جورج ستوكلين » وهو فرنسـي يقيم في لبنان وفي هذا الفيلم « لبنان في الدوامة » شاركني في الاخراج ايضا •

اتيحت لي فرصة مشاهدة عدد لا بأس به من الافلام التسجيليـة في

كندا اعجبتني هذه الافلام وتأثرت بها • اردت ان اعمل فيلما على نفس الطريقة • وهي ان اجعل الناس يمثلون ادوارهم • وكان هذا الفيلم « لبنان في الدوامة » • كنت ادرس الشخصيات التي ساصورها • وعند التصوير كنت اطلب منهم ان يتصرفوا على النحو الذي رأيتهم فيه • واطلب منهم اداء نفس الحركات المميزة لشخصياتهم ببير الجميل مثلا طلبت منه ان يصعد السلم خمس مرات حتى تمكنت من تصويره بالطريقة التي اراها معبرة عن شخصيته وتاتي بصورة تلقائية ، وكذلك حددت مع موسى الصدر المكان الذي اصوره فيه والطريقة التي يتكلم بها •

استغرقت شهرا في التحضير السياسي للفيلم والبحث عن الاماكن والشخصيات ، التقيت بحوالي ٥٠ شخصا لبنانيا • كل واحد له موقفه يمثلون مهنا مختلفة : صحفيين ومؤرخين وسياسيين ، من اليسار ومن اليمين زعماء وعاديين •

في اوربا يفسرون ما يحدث في لبنان على اساس انه حرب طائفية ، والبعض الاخر يرى ان الفلسطينيين هم السبب ، واردت ان اصحح الفكرتين • ليس صحيحا ان المسلمين يقتلون المسيحيين • والذين يرفعون الشعارات الدينية فانما يرفعونها ليخفوا تحتها مصالحهم الاقتصادية •

ولم اركز على المقاومة الفلسطينية قصدا حتى لا اقع فيما اردت ان انفيه وهو تاكيد دور الفلسطينيين كعامل من عوامل هذه النكبة حتى لو ذكرت ما يرفع عنهم هذه التهمة • وانما اردت ان اعمل مباشرة على كشف مشاكل لبنان من الداخل التي لم يحك عنها احد وهي سبب الصراع الحالي في رأيي •

كيف استطاعت جوسلين ان تكشف عن لبنان من الداخل واسباب الصراع الحقيقية كما تراها ؟

يردنا هذا السؤال الى الفيلم نفسه لنرى الى اي مدى استطاعت جوسلين ان تحقق هدفها • وما هو شكل البناء الفيلمي الذي اختارته ومدى ملاءمته للموضوع المعروض وكشف الحقيقة ؟

وفيلم لبنان في الدوامة (٧٥ق)

نموذج آخر من نماذج فيلم الريبورتاج لكنه من أكثرها حيوية وأحكاما في البناء عدا الربع الاخير منه حيث هبط ايقاعه • والفيلم في عمومه تحقيق صحفي عميق بالسينما يبدأ من السطح ويغوص الى الاعماق يكشف ما يخفى عن عين السائح السطحية •

يبدأ الفيلم قبل العناوين بلقطات لمجتمع ارستقراطي صاخب بملابس السهرة في حفل عشاء فاخر والكلام يدور بالفرنسية يناقشون بروح ليبرالية مشكلة لبنان • يطلق احدهم عبارة لاتتبين ابعادها الحقيقية الا بعد رؤيتنا للفيلم كله • يقول : على لبنان ان يدفع ثمن حياته الحالية •• والثمن هو الاصلاح الاجتماعي •

ثم تنزل العناوين على صوت طلقات الرصاص :

وبعد العناوين يواصل الفيلم تقديم لبنان من وجهة نظر السائح • ونرى المخرجة وسط مجموعة من السواح تقوم بدور الدليل • وباسلوب الفيلم السياحي نرى لبنان الطعام والسهرات والهواء الطلق والملاعب والشواطىء المتعة •

ولكن الناس يحملون السلاح في الشوارع ويقيمون المتاريس وقد تحولت بعض البيوت الى خرائب • ونرى تدريبات عسكرية لفرق مختلفة متصارعة •• الصورة الخارجية للمشكلة •

وتختار جوسلين صعب مدخلها لمناقشة المشكلة في البداية بطرح وجهة نظر اليمين •

وبطرح وجهة النظر اليمينية على لسان اصحابها تستكمل جوسلين الابعاد الرئيسية للصورة الظاهرية للوضع اللبناني قبل ان تكشف عن حقيقته •

يقول احدهم ان السبب في النزاع هو الافراط في الحرية •• ويقول اخر ان السبب هو المشاعر الطائفية بين المسلمين والمسيحيين •

أما زعيم اليمين بيير الجميل فيضيف الى ذلك ان الفلسطينيين استغلوا الحرية المتاحة واصبحوا عملاء للخارج •

لا تهتم جوسلين بالرد المباشر على اصحاب هذه الاراء وانما ياتى الرد تلقائيا من خلال بحثها عن الاسباب الحقيقية للمشكلة •

ونلتقي بمسيحية تزوجت مسلما ، وفتاة مسلمة لها صديقات من المسيحيات • كما نلتقي في النصف الاخير من الفيلم بلبنانيين من الجنوب في صفوف الفدائيين الفلسطينيين •• يقول احدهم ان الفدائيين وحدهم هم الذين يدافعون عنا ضد هجمات الكيان الصهيوني العدوانية المتكررة وكان طبيعيا ان ننضم اليهم للدفاع عن انفسنا •

وبحثا عن اسباب المشكلة تجوب جوسلين بكاميرتها الواعية لبنان كله بالطول والعرض وتلتقي بكل الناس الزعماء الكبار والزعماء الصغار وعامة الناس في الشارع ، لتكشف لنا في النهاية ان الاسباب الحقيقية ترجع في جذورها الى أوضاع اقتصادية غير عادلة •

ونرى من خلال كاميرا جوسلين :

الهرمل : قرية مهجورة ، تركها اهلها لعدم توفر الخدمات •

في صيدا والنبطية : انفجار اجتماعي حيث زارعو التبغ اكثر الطبقات وقوعا تحت ضغط الاستغلال •

في صور : يخاف الناس الهجوم الصهيوني •• ويخافون استيلاء الاتحاد المالي على المصايد •

في بيروت : حزام من البؤس يحيط بالمدينة ويمثل نصف سكانها •• لا مدارس لهم ولا مستشفيات ••

والبرجوازية من اجل تجميل المدينة تطارد الباعة المتجولين •• يقول أحد زعماء الحركة الناهضة ، انهم يعتبروننا أشرارا لاننا فقراء •

واخر يقول انهم ثاروا على ما يرونه من مظاهر الترف .

و ٣٠٠ ألف لاجيء في المخيمات محرومون من الشعور بالاطمئنان .

وهكذا تنتهي جوسلين ببحثها المتعسق في جذور المشكلة الى نقيض الظاهر المطروح في الفيلم الذي تمثله على المستوى الحسي حفلة العشاء البرجوازية والمناظر السياحية وعلى المستوى الفكري الآراء اليمينية .

وتنجح جوسلين في الاحاطة باهم ابعاد المشكلة الحقيقية . والمهم انها تعوض كل ذلك باسلوب فني سليم مقنع وجذاب ولا يعيبه انه اسلوب تقليدي .

(٤) من العراق(*)

فيكتور حداد

فاز بجائزة مهرجان موسكو الاول للافلام التسجيلية عام ١٩٦٧ عن فيلم « أيام في العراق » (٤٣ ق) . ومثل العراق في مهرجان ليبزج عام ١٩٦٩ بفيلم « تساؤل » (٧ ق) ونال شهادة تقدير من مهرجان كارلو فيفارى عام ١٩٧٣ عن فيلم « حصاد الاجيال » (٢٧ ق) وفي المهرجان الدولي الثاني لافلام وبرامج فلسطين حصل على وثيقة تقدير عن فيلم « كرة القدم الامريكية » . وكان فيلم الكرتون الوحيد في المهرجان .

(*) اشترك العراق في المهرجان بستة افلام سينمائية واربع تمثيليات تلفزيونية وثلاث برامج وسبع اغنيات سياسية .

وحصل العراق على عدد لا بأس به من جوائز المهرجان : من جوائز السينما حصل على الجائزة الاولى للافلام التسجيلية القصيرة عن فيلم فاشية جديدة اخراج محمد منير فندي . احصل فيلم كرة القدم الامريكية اخراج فيكتور حداد على وثيقة تقرير .

ومن جوائز التحقيقات التلفزيونية حصل على الجائزة الاولى الشعار الذهبي برنامج وطني العربي اخراج بهنام البازى .

ومن جوائز الاغاني والمنوعات حصل على الجائزة الثانية للوطن الحب ←

يحدثنا فيكتور حداد عن تجربته في انتاج هذا الفيلم فيقول :

رغبتي في التميز هي التي دفعتني لعمل فيلم كرتون رغم عدم وجود اي امكانية لعمل مثل هذه الافلام عندنا • والحق انني في البداية بعد ان كتبت الفكرة فكرت أن أنفذها بالخارج حيث تتوفر الامكانيات لكن الزميل جورج يوسف المصور أصر على القيام بتنفيذ الفكرة هنا في العراق •

بدأنا بالتعرف على من نتوسم فيهم القدرة على مساعدتنا من العاملين برسم الكاريكاتير بالصحف ، وتحمس للمشروع مجموعة منهم من الشباب في مقدمتهم بسام فرج ومؤيد نعمة واديب مكي وساعدهم اخرون •

لم نكن نعرف في الحقيقة حجم المشكلة بالضبط • ذلك ان معرفتنا بالعملية كانت معرفة نظرية فقط • لذلك تاخر انتاج الفيلم عن موعده • كان المفروض انتاجه قبل المهرجان الدولي الاول لافلام فلسطين لكنه انتهى بعد نهاية المهرجان ، استغرق تنفيذه مائة يوم • وكان في اعتقادي ان ينتهي في حدود شهرين ونصف •

ومن الطريف انه عندما اقترب موعد المهرجان جند المدير كل من يستطيع مساعدتنا على أمل أن ينتهي الفيلم في موعده ويلحق العرض بالمهرجان • ووصل عدد العاملين بالفيلم الى حوالي ٤٠ شخصا • ولكن ماحدث هو ان وجود هذا العدد الكبير مع عدم توظيفه داخل نظام محكم أدى الى الارتباك وتأخير العمل على عكس الهدف من وجوده ••

اخراج رشيد شاكر ياسين

ومن جوائز التمثيلية التليفزيونية الجائزة الثانية الخبرة الاولى اخراج علي الانصاري . وحصلت تمثيلية كعك على الرصيف اخراج عماد بهجت على وثيقة تقدير .

ومن جوائز المنظمات والهيات العالمية حصل العراق على جائزة حركة التحرير الفلسطينية فتح لاحسن برنامج تليفزيوني وراء الاخبار اخراج قاسم عباس . وجائزة جبهة التحرير العربية لاحسن فيلم اطفالنا يرفضون اخراج نوفل فرحات . وجائزة جمعية النقاد السينمائيين المصريين لاحسن برنامج الخبرة الاولى اخراج على الانصارى .

وفيلم لعبة الكرة الامريكية

محاولة طموحة للتعبير بفيلم من الرسوم المتحركة ، عن تاريخ القضية العربية من خلال مباراة للكرة حيث تتحول اللعبة التي تشمل الكرة واللاعبين والحكم والجمهور الى دلالات تاريخية وسياسية •

الفريقان احدهما يمثل العرب والاخر يمثل الامبريالية • وعلى لوحة الاهداف نرى الى جانب كلمة العرب ما يحققونه من أهداف وبالمثل الى جانب كلمة الامبريالية الحكم (اثنان ؟) يحملان على سترتيهما علامة هيئة الامم (حرفي UN) والجمهور يمثل الشعوب المختلفة عربا واجانب •

تبدأ المباراة واهداف الامبريالية تصل الى رقم ١٧ والعرب رقم واحد • يقول فيكتور حداد مخرج الفيلم انه يقصد برقم ١٧ الاشارة الى « وعد بلفور » الذي حصل عليه الصهاينة عام ١٩١٧ اما لماذا اختار رقما واحدا للعرب ، فيقول الان العرب لم يهبطوا ابدا الى الصفر ، فالمقاومة دائما لم تتوقف •

وننتقل الى لوحة الاهداف بين حين واخر بعد كل هدف من الاهداف التي يحققها احد الفريقين • وفي كل مرة تحصل اللوحة رقما له دلالة محددة لصالح العرب او صالح الامبريالية • الهدف رقم ٣٠ مثلا لصالح العرب دلالة على الانتفاضة الفلسطينية الثورية في الثلاثينات • والهدف ٤٨ لصالح الامبريالية يشير الى نكبة ١٩٤٨ بهزيمة العرب واعتراف هيئة الامم « باسرائيل » •

وتظل النتيجة لصالح الامبريالية حتى ٤٨ وما بعدها يتقدم العرب ليصلوا بأهدافهم الى ٥٢ دلالة على الثورة المصرية ١٩٥٢ وعند الرقم ٥٦ يتعادل الفريقان • وتصل الامبريالية الى اقصى انتصاراتها في ٦٧ دلالة على هزيمة ١٩٦٧ النكراء ، وبعدها تتوقف حيث يحقق العرب اهدافهم المتوالية ١٩٦٨ (الثورة العراقية) ٧٢ (تأميم البترول) ٧٣ (انتصار ٦ اكتوبر) •

وتأخذ الحركة لدى الجمهور او اللاعبين ايضا دلالات خاصة ، فعندما تحقق الامبريالية اول اهدافها في بداية الفيلم نرى قبعة اوروبيـــة تطير الى أعلى من وسط الجمهور وتقع على رأس أحد المشاهدين وهو يرتدي العقـال العربي (اشارة الى العملاء) •

واثناء اللعب يوقع احد افراد الفريق العربي بزميله (اشارة الى الخيانة) بينما يسأل احد الاجانب بعض الجمهور ماذا حدث ؟ (صديق) فيرد عليـه اخر انها مجرد حادثة • (امبريالي) •

ويعبر المخرج عن رأيه في الهدف رقم ٤٨ لصالح الامبريالية من خلال تحريكه للشخصيات كالاتي : الفريق العربي يجتمع للتشاور • ومعهم الكرة• احد اعضاء الفريق ينتهز فرصة انشغالهم بالاجتماع وغفلتهم مـــن الكـــرة فيمررها خفيفة بين ساقيه الى خارج المجموعة • ويتلقفها أحد أعضاء الفريق المعادي ويجري بها ويحقق هدفه •

أما عن هدف ٦٧ لصالح الامبريالية فيعبر عنه بثلاثة من الفريق العربي (مصر وسوريا والاردن) يلهثون وراء احد اعضاء الفريق المعادي الـــذي يرمز الى موشى ديان بالعصابة السوداء فوق احد عينيه ومعه الكرة • ولكن الثلاثة لا يلحقون به • ويعلق واحد من الجمهور ساخرا على اعضاء الفريق العربي الثلاثة بأنهم يلزمهم عملية تخسيس • وعندما تحصل الامبرياليـــة على هذا الهدف رقم ٦٧ يلقى احد اعضاء الجمهور بغطاء رأسه على الارض غيظا ، وغطاء الرأس من النوع الروسي القومي المعروف •

وعندما يحقق الفريق العربي هدف ٧٢ يصفق الجمهور الصديق الذي يمثل الصين والسوفيت وغيرهم ويحمل اعضاء الفريق زميلهم الذي سجل الهدف على الاكتاف معبرين عن تقديرهم لكننا نجد من بينهم من يعضه واخر يقرصه خفيـــة •

وخلال سير المباراة نفاجأ باجتماع اعضاء الفريق العربي في مجموعتين بينما يجتمع الفريق الاخر في مجموعة واحدة • ويسأل واحد من الجمهور ساخرا من وضع العرب « من ضد من ؟ ! » وبعدها يظهر لاعب عربي جديد في ثياب الفدائي يأخذ الكرة ويجرى مسرعا محققا الهدف ٦٥ •

وهكذا يحاول المخرج ان يعبر عن القضية العربية مستخدما بذكاء امكانيات الفيلم الكرتون وقد تحولت كل شخصية وكل حركة وكل كلمة الى دلالات خاصة مقصودة • حتى نصل الى الهدف ٧٣ الذي يحققه الفريق العربي فيعلن الحكم عن « الهاف تايم » • لكن اللعب عندما يبدأ من جديد تتحول الدلالات من الماضي الى المستقبل حيث يضع المخرج امنيته • فالجولة القادمة لم تبدأ بعد او ان نتائجها لم تظهر بعد • وتتمثل هذه الامنية في تضامن الفريق العربي تحت جبهة عربية تقدمية • فهي العبارة المكتوبة فوق باب المبنى الذي يخرجون منه الى ساحة الملعب • ويأخذ الفريق العربي في لعبه شكل حرف سبعة علامة النصر • ونرى الارقام الخاصة باهداف العرب على لوحة النتائج تتوالى صعودا بلا توقف ، ثم ينتهي الفيلم فجأة وتنزلق العناوين على لوحة عليها علامات استفهام كثيرة •• يقول المخرج (شخصيا) انه اراد بعلامات الاستفهام ان يسأل متى يتحقق هذا الحلم •

ومن الواضح ان المخرج كان طموحا جدا بتحقيق هذا الفيلم الذي اراد ان يقول من خلاله اشياء كثيرة لم تسعفه الامكانيات دائما على تحقيقها • وقد يغيب على الذهن دلالة الارقام وان كانت الطريقة التي تتم بها تثير التساؤل الذي قد يوصل المشاهد الى المعنى • كما ان النهاية بعلامة الاستفهام غير واضحة •• والحق ان كثيرا من التفسيرات اعتمدت فيها شخصيا على ايضاح المخرج نفسه • والسبب في معظم الاحيان (الى جانب طموح المخرج الزائد) هو قصور الامكانيات الحرفية في تنفيذ الحركة حيث كانت في شكل مربك يصعب على المشاهد متابعتها ومن ثم ادراكها فضلا عن ادراك دلالتها • كما ان تسجيل الصوت لم يكن دقيقا فجاء غير واضح في احيان كثيرة • مما

افقد المشاهد فهم ما لا يقل عن ٥٠٪ من افكار المخرج • غير ان ما بقى من مفهوم الفيلم بعد ذلك رغم قلة نسبته ـ وهذا هو المهم ـ كان كافيا لاثارة المشاهدة وادراك المعنى المقصود في عمومه حتى ولو فاته الكثير من التفاصيل الذكية المتزاحمة •

والفيلم بما يحققه على هذه الصورة يعتبر تجربة رائدة على المستوى العراقي وعلى المستوى العربي كله • ويبقى نموذجا جديرا بالتقدير ويعطى الاصل بامكانية التميز في هذا المجال لو توفرت المواصلة •

(٥) من المانية الغربية
مرة اخرى

لقاء مع هانز شليجل

صحفي وكاتب سينمائي من ميونخ تخصص في ايزنشتين والف عنه اربعة مؤلفات • عضو لجنة التحكيم • يقول عن رأيه في افلام المهرجان :

رغم ان لغة السينما لغة عالمية فانه من الصعب على شخص مثلي يعيش حضارة معينة ان يحكم بدقة على افلام شعب اخر له حضارة مختلفة • ذلك ان القيم الآيدلوجية والجمالية ودلالات الصورة تختلف باختلاف القيم الحضارية • كما ان دلالات الايحاءات والاشارات تختلف • وقد سبق ان درس ايزنشتين تأثير اللون ووجد ان تأثير اللون الاخضر على الانسان العربي يختلف عن تاثيره على الاوربي • ومن اجل ذلك اجد نفسي مضطرا الى الاستهلال بهذا التحفظ قبل ان اطرح عليكم رأيي في افلام المهرجان •

وفي اعتقادي ان نظرتنا الى الافلام التي شاهدناها خلال المهرجان يجب ان تقوم على اساس تحقيق هذه الافلام للاهداف التالية :

اولا : التثوير • اى مدى دفع الفيلم الى التغيير ، ومن هذه الناحية يجب ان يكون الدفع الى التغيير عن طريق العاطفة والعقل معا •

ثانيا : كشف الهيكل الرجعي والاساليب الرجعية المعوقـــة للتغير الثوري للمجتمـــع •

ثالثا : جعل القضية الفلسطينية واضحة في اذهان العالم الخارجي لا من اجل كشف الحقيقة فقط ولكن من أجل تكوين جبهة في مواجهة الامبريالية وتحقيق تضامن عالمي ضدها •

ويعتبر فيلم « نداء الارض » اقوى ما عرض من افلام المهرجان ويمكن وضع فيلم « دروس في الحضارة » الى جانبه • والفيلمان يقدمان نموذجين ناضجين للمونتاج الجدلي •

في الفيلم الاول استغل المخرج الارشـــيف الصهيوني واستعماله في الدعاية ضد الصهيونية ، وهذا مثل رائع على المونتاج • استغل حقائق صهيونية وحولها بالمونتاج الى معلومات ضد الصهيونية • ان العالم الغربي ينقصـه العلم بالقضية العربية • والفيلم بهذه الصورة يعدل الفهم بنفس الحقائـــق حيث يقدمها بوجهة نظر عربية •

وفي فيلم « كفرشويا » نجد نموذجا آخر للمونتاج الجدلي بالانتقال بين كلام ياسر عرفات والمواطنين وخلق تركيب يحمل المعنى المطلوب • وقـدم صورة لشعبين بين الخرائب رمزا للصهيونية • وجاء الرمز هنا متفقا وطبيعة المكان • ولكن الرمز في اخر الفيلم بالزهور كان رمزا سلبيا لانه غير نابع من البيئة أو الظروف المحيطة •

الاتجاه الثاني من الافلام وهو ما يمكن ان نطلق عليـه المعالجـــة الواقعية • ومن أمثلته فيلم « وطني فلسطين » اخراج فؤاد التهامي •

لقد ركز الفيلم على رجل في الطريق • ولم يستخدم التعليق ولكـن الاحساس بالحقيقة ياتي من خلف الصورة ومن خلال حديث الرجل نفسه • والقصة موضوع هادىء ولكنها تعبير قوي • وان اضعف التطويل مـن قوته ، وعدم ادراك ان الفيلم القصير يمكن أن يكون الاقوى •

ويعتبر فيلم « قصة حياة » للمخرج ما نفريد فوس من هذا النوع من من الافلام ذات المعالجة الواقعية • لكنه من الاشكال التي تنفذ مرة واحدة فقط ، ولا تسمح بالتكرار • وقد بلغ من تاثير هـذا الفيلم ان « اورليس كريجور » مؤرخ السينما في اكاديمية الفيلم بالمانيا الغربية كتب بتقدير عظيم • رغم ان هذا المؤرخ ليس اشتراكيا •• وليس صديقا ••

ولما كانت القضية الفلسطينية قضية جماهير لذلك يجب على الفيلم الذي يتناول هذه القضية ان يخاطب الجماهير •• وحتى يمكنه ذلك لابد وان يعتمد على الحضارة النابع منها • اي الحضارة العربية لا الحضارة الغربية • ومن ثم يجب الا يقع العرب تحت تاثير الانهيار بالافلام الغربية • وانما عليهم ان ينظروا اليها بنظرة فاحصة نقدية • يمكن ان يتعلموا منها الشكل والاساليب • ولكن بدون النظرة الفاحصة تتسرب الى الافلام العربية افكار غير ملائمة •

ونضرب مثلا من الامثلة العربية الناضجة القادرة على استيعاب الاسلوب السينمائي الصحيح مع الاحتفاظ بالاصالة الفكرية • فيلم « لعبة الكرة الامريكية » اخراج فيكتور حداد • لقد عثر المخرج في هذا الفيلم على شكل جديد للتعبير عن التاريخ العربي • وحصل في نفس الوقت على فيلم صالح للمثقفين ومفهوم للجماهير ولهذا السبب ارشح هذا الفيلم لمهرجان اوبر هاوزن • واعتقد ان هذا الفيلم سيثير الكثير من النقاش • وهو يكشف عن حضارة العرب غير المعروفة للغرب • انه فيلم كرتون سياسي لا يتوقعه الغرب • وهو ممثل جيد على التقليد بوعى •

النص الكامل لسيناريو الفيلم القصير

شريحة من الزمن

عندما قدمت هذا الفيلم بنادي السـينما ، ضمن الافـلام المختارة الفائزة بجوائز مهرجان اوبرهاوزن ، لم استطع ـ بالنسبة له وحده دون غيره ـ ان اضمن تقديمي للفيلم ملخصا وافيا عن السيناريو • والواقع ان هذا الفيلم من الافلام النادرة التي يستحيل تلخيصها ، او يكاد • كما انه مشحون بالرموز والايحاءات التي لا تنتهي ابعادها • وان كان يبدو من السطح ان الفيلم مجرد هلوسة شاب يقبل على الموت •

ومن ناحية اخرى ، فقد اثار هذا الفيلم اعجابي بما فيه من ثراء في التعبير السينمائي بالصورة ، وبالمونتاج ، وبالاسـتخدام الذكي لشريط الصوت • وذلك فضلا عن سعة الخيال ، وطرافة الموضـوع ، وخفة دم المعالجـة •

ولست هنا بصدد تحليل الفيلم او تقويمه ، ولكنى اسـوق بعض الاسباب التي دفعتني دفعا الى ان انقله لقطة بلقطة مستعينا بآلة المونتاج « المفيولا » ، لاقدمه كنموذج ناضج لسيناريو الفيلم القصير • والفيلم من عمل جيم هنسون ، انتاج الولايات المتحدة ١٩٦٥ ويستغرق ٩ دقائـق بالـوان •

هذا وقد استخدمت الرموز المتداولة للتعبير عن احجام المناظر كما يلي حسب ترتيبها من العام الى الخاص :

—	م•ع• جدا	منظر عام جدا (ويكون في المناظر الخارجية) •
—	م•ع•	منظر عام •
—	م•ع•ق	منظر عام قريب (انسان يظهر وحده) في الصورة بعد لقطة تصوره داخل حجرة في م•ع) •
—	م• امريكاني	منظر امريكاني (للشخص حتى تحت الركبتين بقليل) •
—	م•م	منظر متوسط (للشخص حتى تحت الصدر) •
—	م•ق•م	منظر قريب متوسط (بين المتوسط والقريب) •
—	م•ق	منظر قريب (الوجه مثلا) •
—	م•ق• جدا	منظر قريب جداً (العينان مثلا)
١	م•ع•	شاب يمتد على سرير بعرض الكادر • الملاءة البيضاء تغطي نصفه الاسفل ويتكىء بظهره على جانب السرير يمين الكادر • الشاب يمسك بيده بكتاب يقرأ فيه •
٢	م•ع•ق	نفس الشاب بنفس الوضع السابق • الشاب يقلب الصفحة • ينزل عنوان « شريحة زمن » على صورته • صوت خطوات قادمة ثم صوت فتح باب • ويختفي العنوان مع الصوت الاخير •
٣	م•ع•	نفس اللقطة الاولى مع صوت اقدام تقترب • ويدخل من يسار الكادر طبيب بمعطفه الابيض وفي يده اليمنى حقيبته الصغيرة متجها الى المريض في الخلفية •

٤	م•ق•	يدا الطبيب تخرجان السماعة من الحقيبة على السرير •
٥	م•م•	الطبيب من ظهره على يساره الكادر يميل على المريض بين الكادر ويضع على صدره السماعة• نسمع دقات القلب •
٦	م•ق•	يد الطبيب بالسماعة على الصدر • صوت الدقات مستمر • الكاميرا ترتفع الى اعلى حتى وجه المريض الذي يرمش بعينه فنسمع صوت الرمشة • ثم يسعل • مع استمرار صوت دقات القلب •
٧	م•ق•	يد الطبيب بالسماعة على صدر المريض • ترتفع اليد بالسماعة يتوقف دقات القلب •
٨	م•م•	الطبيب من ظهره على يسار الكادر والمريض جالسا على السرير • في مواجهة يمين الكادر • الطبيب يستكمل حركة رفع السماعة • يمنع ذراعي السماعة من اذنيه • ويعيد وضع السماعة على صدر المريض• ويعود صوت دقات القلب •
٩	م•ق•	يد الطبيب بالسماعة على صدر المريض • مع دقات القلب •
١٠		شاشة سوداء تظهر عليها بقع مستديرة حمراء مختلفة الاحجام تزامن حركة ظهورها في تشكيلات مختلفة مع الدقات المستمرة للقلب •
١١	م•ق	كفا المريض على الكتاب ينقر بسبابة الكف الايمن على غلاف الكتاب السميك بالتبادل مع صوت دقات القلب •

١٢	م•ق•	ساعة (منبه) ونسمع صوت دقاته متداخلة مع صوت دقات القلب •
١٣	م•ق•	حوض سمك زجاجي • صوت رفرفه اجنحة ويسقط عصفور اصفر من اعلى يقف امام الحوض • صوت سقوط العصفور ثم زقزقته مع استمرار صوت الدقات •
١٤		الشاشة السوداء والبقع المستديرة الحمراء تظهر في تشكيلات مختلفة مع الدقات المستمرة •
١٥	م•ق•	وجه المريض يرمش بعينه ونسمع صوت الرمشة
١٦	م•ق• جدا	كف المريض الايمن ينقر بسبابته على غلاف الكتاب فيصدر عنه صوت يتبادل الايقاع مع دقات القلب •
١٨	م•ق•	وجه المريض يسعل • ثم يسعل للمرة الثانية رافعا كفه الى فمه • صوت السعال مع استمرار الدقات •
١٨	م•ق•م	المنبه • المؤشرات يرقصان ذهابا وايابا مع دقات راقصة ثم ينفجر ويطير نصفه الاعلى •
١٩	شاشة سوداء	وتظهر تشكيلات من المربعات الصغيرة الحمراء ـ والكبيرة الزرقاء تتزامن مع حركة ظهورها مع طبول موسيقى الجاز •
٢٠	م•ع•	الشاب المريض يسير في الشارع من اليسار الى اليمين بخطوات منتظمة على دقات مماثلة لدقات القلب • وهو يرتدي جلبابا ابيض نصف كم بحزام وفي القدمين شبشب زنوبه •

٢١	م٠ع٠	الشاب يسير في الطريق في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين وبنفس السرعة على نفس الدقات ٠ يرتدي بدلة سوداء ٠
٢٢	م٠م٠	الشاب يسير في طريق اخر في نفس الاتجاه وبنفس السرعة وعلى نفس الدقات يرتدي جاكتة بيضاء ٠
٢٣	م٠ق٠	اشارة المرور وحدها ٠ رنة جرس ٠ النور ينتقل في الاشارة من الاحمر الى الاخضر ٠
٢٤	م٠ع٠	سيارات تندفع من الخلف يساراً الى الامام يمينا ( ) مع صوت اندفاعها ٠
٢٥	م٠ع٠	سيارات اخرى تندفع من الخلف يمينا الى الامام يسارا ( ) مع صوت اندفاع السيارات ٠
٢٦	م٠ع٠	الشاب يقود دراجة من اليسار الى اليمين يرتدي بنطلونا قصيرا وقميصا أبيض وعلى رأسه قبعة بيضاء ٠ مع صوت الدقات الذي يعود الى الوضوح ٠ صوت جرس الدراجة ٠
٢٧	م٠م٠	جندي المرور ينظر الى يمين الكادر وهو يشير بيده اليسرى في حركة دائرية مع الدقات المستمرة ٠
٢٨	م٠م٠	سيارات تندفع من اليسار الى اليمين ويرتفع صوت اندفاعها الذي يختفي على اثره صوت الدقات ٠
٢٩	م٠م٠	جندي المرور وهو ينظر في اتجاه اليمين يطلق صفارته التي تمسك بها يده اليمنى في فمه بينما يده اليسرى الى اعلى ٠

٣٠	م•ق•	اشارة مرور والنوفيها ينتقل بسرعة بين لمباتها التالي : اصفر اخضر أحمر اصفر أخضر اصفر احمر •
٣١	م•ق•	من اسفل لجسم سيارة تندفع من الخلف الى الامام يمينا • فرملة قوية • تقف السيارة فجأة • العجلةالخلفية وحدها في الكادر مع جزء من جسم السيارة •
٣٢	م•ق•	اشارة مرور المشاة تضيىء عليها « مرور » خضراء مع رنة جرس •
٣٣	م•ع•	الشاب يقطع الطريق من اليسار الى اليمين بقميص وبنطلون على نفس الدقات السابقة التي تمثل دقات القلب حيث تعود مع هذه اللقطة •
٣٤	م•ع•	الشاب يقطع طريقا اخر في نفس الاتجاه ويبدأ من نفس النقطة تقريبا بالهبوط من الرصيف ويسير بنفس الايقاع مع نفس الدقات ولكن الثياب تختلف حيث يرتدي معطفاً قصيراً •
٣٥	م•ع•	الشاب يبدأ بقطع طريق اخر مع نفس الدقات يرتدي قميصاً وبنطلوناً ويسير في نفس الاتجاه من الشمال الى اليمين ابتداء من الرصيف الذي يظهر جزء منه على يسار الكادر •
٣٦	م•ع•	الشاب يقوم بنفس الحركة مع نفس الايقاع في نفس الاتجاه ولكن مع تغيير الملابس حيث يرتدي جاكيتة يختلف في اللون مع البنطلون •
٣٧	م•ع•	الشاب يقفز على عصاة (مثل لاعب الاكروبات) في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين ابتداء من

		الرصيف ٠ يختفي صوت الدقات ويحل محله صوت حركة المنشار اليدوي في ذهابه وايابه ٠ مع صعود الشاب وهبوطه اثناء القفز بالعصى ٠
٣٨	م٠م	جندي المرور يطلق صفارته ناظـرا الى يسـار الكـادر ٠
٣٩	م٠ق	اشـارة مرور المشـاة تضـيء عليهـا كلمـة « لا تمش » ٠
٤٠	م٠ع	الشـاب فوق عصاة اطول من السابقة يقفز في نفس الاتجـاه قفزة واحـدة مع نفس صوت المنشار ثم يثبت الكادر وعلى وجه الشاب تعبير الفـزع ٠
٤١	م٠ع	سيارات تندفع من الخلف الى الامام مع صوت اندفاعها ٠ والكاميرا من اسفل ٠
٤٢	شاشة سوداء	تظهر عليها تكوينات مجردة لمجموعات مـن المربعات والمثلثات الصغيرة مع دقات طبـول الجـاز ٠
٤٣	م٠ع	ممر داخل مبنى ٠ يدخـل الشاب من يسـار الكادر متجها للخلف يمينا مع نفس الـدقات السابقة التي تعود ٠
٤٤	م٠م	الكاميرا من أسفل ٠ تدخل ساقا الشـاب من يسار الكادر متجها الى الخلف يمينا داخل الممر وفي الخلفية فتاة في (م٠ع)تقبل الى الامـام بعكس اتجاه الشاب ٠ مع نفس الدقات ٠
٤٥	م٠ق	قدما الفتاة تسير من اليمين الى اليسار والكاميرا تأخذ حركة استعراضيـة (بان) معها ٠ مع نفس الدقات ٠

٤٦	م٠م٠	صدر الفتاة وهي تسير من اليمين الى اليسار يهتز على نفس الدقات مع دخول نبرة موسيقية ٠
٤٧	م٠ق٠	وجه الشاب يرمش بعينيه فنسمع صوت الرمشة وهو ينظر الى الامام يسارا ٠
٤٨	م٠ع٠	الفتاة في مقدمة الكادر على الجانب الايمن جالسة وامامها الة كاتبة تعمل عليها (في م٠م) والشاب في الخلفية وسط الكادر يجلس خلف مكتب ينظر الى الفتاة ٠ صوت دقات الآلة الكاتبة تنتظم مع صوت الدقات السابقة التي تستمر في بناء ايقاعي معين ٠
٤٩	م٠ق٠	حوض ماء زجاجي اسطواني الشكل يتصاعد من داخله فقاعتان متتاليتان مع صوت تصاعد كل منهما ٠
٥٠	م٠ق٠	يدان من اعلى بينهما ورقة ٠ اليد اليمنى تمسك قلما توقع به على الورقة مع صوت يمثل التوقيع٠ وتستمر الدقات المعهودة ٠
٥١/٦٠	م٠ق٠	من اعلى المجموعة من الاوراق ٠ يد تدخل من اعلى بختم تضرب به على الورقة العليا ٠ وتتكرر نفس اللقطة مع تغيير الختم في كل مرة عشر مرات٠ دقات الختم تنتظم مع دقات المشى المعهودة السابقة في بناء ايقاعي خاص ٠
٦١	م٠ع٠	حجرة مكتب يهرول داخلها احد الشبان متجها الى اليمين يمسك بيده اليمنى ظرف خطاب اصفر ٠ مع الدقات المعهودة ٠

٦٢	م٠ق٠	صندوق اوراق المكتب يسقط داخله الظرف من اعلى يسارا ٠ مع صوت سقوط الظرف (تختفى الدقـــات) ٠
٦٣	م٠ق٠	لمبة على الحائط تضييء نورا احمر مــع رنـــة جرس ٠
٦٤	م٠ق٠ جدا	يد تدير ذراعا صغيرا مع صوت الحركة ٠
٦٥	م٠ق٠	عجلة حديدية تكون جزءا من الة ضخمة تدور حول نفسها ٠ وتعود الدقات المعهودة بالاضافة إلى صوت الالات ٠
٦٦	م٠م٠	الشاب على يمين الكادر في مواجهـــة الكاميرا يجذب نحوه ذراع الة ضخمة بينما يلتفـــت ناحية اليمين ٠ صوت الآلات مع الدقات ٠
٦٧	م٠ق٠	نفس اللقطة السابقة على الاخيرة للعجلة التـــي تدور حول نفسها ٠ مع نفس الاصوات ٠
٦٨	م٠ع٠	طابور من البراميل يتحرك من اليسار الى اليمين مع سور داخل مجـــرى ٠ وصوت الدقـات المعهودة مستمر ٠
٦٩	م٠ق٠	لمبة من الحائط تضيء نورا أصفر ٠
٧٠	م٠م٠	الشاب في مواجهة الكاميرا يجذب ذراع الآلة الى اليسار ٠ صوت حركة الجذب ٠
٧١	م٠م٠	طابور البراميل بنفس الحركة من اليســـار الى اليمين مع الدقات ٠
٧٢	شاشة سوداء	تظهر عليها وتختفي تكوينات مـــن اشـــكال هندسية ملونة مع ايقاع طبول الجاز ٠

٧٣	م•ق•	جهاز تليفون مع صوت الجرس (توقـــف الدقـــات) •
٧٤	م•ق•	يد تضغط على احد مفاتيح آلة حاسبــة فيخرج من فتحة بها على الشمال قضيب صغير • مـــع صوت يمثل الضغط واخر يمثل خروج القضيب المفاجىء •
٧٥	م•ق•	صندوق يفتح ويندفع منه زنبرك عليه ورقـــة دولار ومع صوت يمثل الحركة •
٧٦	م•ق• جدا	من اعلى لورقة الدولار وسطها صورة لشاب يفتح فمه عن صيحة « النجدة » •
٧٧	الشاشة السوداءوالتشكيلات الهندسية على دقات الجاز •	
٧٨	م•ق•	ساعة كبيرة مستديرة عـــلى الحائط تشير الى الخامسة يدور داخلها مؤشر الثواني الاحمر • مع صوت صفارة القطار •
٧٩	م•م•	حجرة مكتب ونرى الشاب في الخلفية في بدلة سوداء يتحرك من اليمين الى اليسار نحو الباب حتى يمد يده الى مقبض الباب • مـــع صوت دقات المشي (او القلب) المعهودة السابقة •
٨٠	م•ق•	يد تغلق الباب وتنسحب •
٨١	م•ع•	ممر داخلي ويقبل الشاب من الخلف يمينا الى الامام يسارا • مع دقات المشي المعهودة •
٩٠	م•ق•	ازرار استدعاء المصـــعد على الحائط ويد تدخل وتضغط بالسبابة على أحدها مع صـــوت رنـة جرس •

٩١	م٠ع٠	باب المصعد يفتح على الجانبين مع صوت حركة الفتح ٠
	م٠ع٠	الشاب يدخل المصعد في حركة متقطعة (حيلة سينمائية ينزع بعض كادرات متفرقة وسط الحركة) مع صوت كوكبة ٠
٩٣	م٠ع٠	الشاب يقف داخل المصعد الذي يغلق عليه ٠ الراقصة على شاشة سوداء مع دقات الجاز ٠
٩٤		التشكيلات الهندسية
٩٥	م٠م٠	الشاب يسير في الطريق العام من اليسار الى اليمين مع دقات المشي المعهودة وتدخل معها دقات اخرى ٠
٩٦	م٠ع جدا	الشاب يسير على كورنيش احد الانهار في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين على نفس الايقاع لدقات المشي مع دخول اصوات اخرى مثل زقزقة العصافير ٠
٩٧	م٠ع٠	الشاب يسير في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين بين أعشاب طويلة يرتدي نفس البدلة ٠ مع دقات المشي ٠
٩٨	م٠ق٠	اربع وردات تتفتح واحدة بعد اخرى (حيلة سينمائية بالتصوير البطىء جدا كادر بكادر) ومع كل تفتح واحدة يصدر صوت يمثل الحركة ٠
٩٩	م٠ امريكاني	الشاب يسير في نفس الاتجاه داخل غابة وقد القى بجاكته على كتفه الايسر ويمسك طرفها

		بيده اليسرى • ويوسع بيده اليمنى من فتحة الكرافتة حول رقبته • مع صوت المشي المعهودة
١٠٠	م•م•	الشاب يسير في نفس الاتجاه داخل غابة بنفس السرعة والايقاع قميصه ممزق متسخ •
١٠١	م•ع•	الشاب يسير من خلف اشجار الغابة في نفس الاتجاه من اليسار الى اليمين بنفس الايقاع •
١٠٢	م•م•	نمر ممتد على الارض يرفع رأسه في مواجهة الكاميرا ويزأر •
١٠٣	م•ع•جدا	الشاب يقفز بين الاشجار بواسطة احد الافرع المتدلية على طريقة طرزان وهو يصدر نفس الصيحة التي تميز بها طرزان وقد ارتدى ثيابه •
١٠٤	م•م•	فتاة بفستان احمر اطلق سهما بالقوس الذي تمسك به في الاتجاه الى الامام يمينا •
١٠٥	م•ق•	كأس يسقط داخلها حبة فاكهة صغيرة مع صوت يمثل سقوط الحبة في ماء الكأس •
١٠٦	م•ق•	يد رجل من اليمين تمسك كأسا ويد إمرأة من اليسار تمسك كأسا • يقرعان الكأسين ، الكاميرا تتراجع للخلف (بالعدسة الزوم) حتى يظهر الشاب مع الفتاة يجلسان في مقابلة بعضهما وبينهما مائدة صغيرة • يرفع كل منهما الكأس على فمه •
١٠٧		التشكيلات الهندسية الملونة على الشاشة السوداء تتراقص على دقات الجاز •

١٠٨	م٠ع٠	ارض فضاء ومبانٍ في الخلفية ٠ ويدخل الشاب من يسار الكادر في م٠م٠ متجها الى الخلف يمينا ٠ مع عودة دقات المشي ٠
١٠٩	م٠ع٠ق٠	مكان عام ٠ في الخلفية مبانٍ ٠ ويدخل الشاب من يسار الكادر في م٠م٠ ويتجه الى الخلفية يمينا وعلى رأسه قبعة من نفس الدقات ٠
١١٠	م٠ع٠	امام بعض المباني شخص فوق عصاة يقفز بها على غرار لاعب الاكروبات مع صوت حركة المنشار تقريبا ٠
١١١	م٠م٠	الشاب بجاكته بيضاء يتجه من الداخل الى المقدمة يمينياً على نفس الدقات ٠
١١٢/١١٥	م٠ع٠	بعض المباني وأمامها قطعة ارض في كل لقطة منها يتغير الشاب الذي يقفز بالعصاة في المقدمة كما يتغير اتجاه وجهة نظره مع الاحتفاظ بنفس المنظر ٠ (يختفى الشاب الذي يقفز مكانه بالعصاة التي يقف فوقها ويحل واحد اخر مكانه) وصوت المنشار مع كل حركة ٠
١١٦	م٠ق٠	وجه الشاب وهو يتجه في طريقه الى الامام يسارا ٠ ويرمش الشاب بعينيه ٠
١١٧	م٠ع٠ جدا	مبانٍ في الخلفية ٠ يقبل الشاب من ناحيتها متجها الى الامام يمينا مع عودة دقات المشي المعهودة ٠
١١٨	م٠م٠	فتاة تجلس يمين الكادر فوق كرسي هزاز يتأرجح بها على نفس الدقات المعهودة ٠ الفتاة تجلس امام زجاج نافذة عريض يظهر من خلفه

		الشاب يسير من اليسار الى اليمين حيث تلتفت اليه الفتاة •
١١٩	م•ق•	قدما الشاب وهو يتجه الى الداخل يمينا • مع الدقات •
١٢٠	م•ق•م•	الباب يفتح ويظهر منه وجه الفتاة تنظر يمينا • صوت فتح الباب •
١٢١	م•ق•م•	الكاميرا بزاوية من اسفل لوجهي الشاب والفتاة في قبلة نسمع صوت طرقعتها •
١٢٢	م•ق•	بزاوية من اعلى لعلبة من المأكولات المحفوظة ويد تثقبها بمفتاح فيصدر عنها صوت طرقعة ايضا •
١٢٣	م•ق•	يد تدير ذراع مفرمة او طاحونة صغيرة مع صوت الحركة •
١٢٤	م•ق•	بزاوية من أعلى الفوهة علبة يلقى فيها بشيء مع صوت يمثل الحركة •
١٢٥	م•ق•	بزاوية من اعلى لاناء صيني اصفر به معجون تقلبه ملعقة طويلة من الخشب • مع صوت يمثل حركة التقليب •
١٢٦	م•ق•	حلة برستو يندفع البخار من صفارتها • مع صوت الصفارة •
١٢٧	م• امريكاني	الشاب خلف منضدة صغيرة بقميص وبنطلون وكرافتة تتدلى من الرقبة • يفرد يده بالمفرش فوق المنضدة فتفاجأ بوجود جميع لوازم المائدة فوق المفرش (حيلة سينمائية) ثم يرشق شمعتين

		كلا منهما في الشـــمعدان الخاص بها على جانبي المائدة وذلك دون ان يتحرك من مكانه (حيلـة سينمائية) مع مؤثرات صوتية تصاحب الحركة ٠
١٢٨	م٠ق٠	من اعلى لطبق طعام ٠ تمتد فوقه يد من شـمال الكادر ترش عليه الملح من ملاحة صغيرة ٠ مـع مؤثرات صوتية ٠
١٢٩	م٠ق٠	يد يسرى تمتد من يمين الكادر تمسك بسندويتش واليمين ترش فوقه الملح من الملاحة ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٣٠	م٠م٠	الشاب خلف المائـدة يقضـم سندويتشه كبيرة ٠ وجهـــة نظره الى الامام يسارا ٠ مع مؤثـرات صوتيـة ٠
١٣١	م٠م٠	فتاة بفستان احمر تقضم قطعة صغيرة من الطعام تمسك بها بيدها اليسرى٠وجهة نظرها الى الامام يمينا ٠ مع مؤثرات صوتية تمثل القضم والمضغ ٠
١٣٢	م٠ق٠	وجه الشاب يميل قليلا الى اسفل يحتسى الشوربة من الملعقة التي يقربها الى فمه ٠ مؤثرات صوتية ٠
١٣٣	م٠ق٠م٠	الفتاة تقضم قطعة من التوست تمســكها بيدهـا اليسرى ٠ مؤثرات صوتية ٠
١٣٤	م٠ق٠م٠	الشاب يقضم شيئا يمسكه بيده اليمنى ٠ مـع مؤثرات صوتية ٠
١٣٥	م٠ق٠	وجه الفتاة تحتسى الشـــوربة من الملعقـــة التي تمسكها بيدها اليسرى ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٣٦	م٠م٠	الشاب يمسك بيده اليمنى قطعة ضخمة من اللحم يقضم منها بنهم ٠ وملابسه مهرولة ٠ مع مؤثرات صوتية للاكل ٠

١٣٧	م٠م٠	الفتاة تمسك بيديها الاثنتين قطعة مماثلة تقضم منها ، مع مؤثرات صوتية ٠
١٣٨	م٠ق٠م٠	الشاب يمسك بيديه قطعة اللحم وينهش فيها ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٣٩	م٠ق٠	وجه كلب ينهش في عظمة ٠ وجهة نظره الى اليمين ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٤٠	م٠ق٠	وجه الشاب بمضع ثم يتجشأ ٠ مع مؤثرات ٠
١٤١	م٠م٠	فتاة اخرى (غير السابقة) ترتدي فستانا ابيض ٠ تأكل برقة قطعة الطعام الصغيرة بالشوكة التي تمسكها بيدها اليسرى مع مؤثرات صوتية ٠
١٤٨	م٠م٠	الشاب وصدره عاريا تماما يمضغ ثم يسعل ٠ مع مؤثرات ٠
١٤٩	م٠م٠	الشاب ، ثياب السهرة ينظر في نفس الاتجاه الى الامام يسارا يرفع الى فمه الملعقة بيده اليمنى ـ مع مؤثرات صوتية ٠
١٥٠	م٠ق٠م٠	فتاة اخرى بفستان مشجر تمضغ بفمها بينما تمسك الملعقة بيدها اليمنى ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٥١	م٠ع٠ق٠	الشاب والفتاة على جانبى المائدة يأكلان ٠
١٥٢	م٠ق٠	يد الشاب تدخل من يمين الكادر تحمل كأسا من النبيذ الاحمر ٠ ويد الفتاة تدخل في نفس الوقت بالكأس من يسار الكادر ٠ يقرعان الكأسين ٠ مؤثرات ٠
١٥٣	م٠ع٠	الشاب على اليمين والفتاة على اليسار والاثنان خلف المائدة بملابس السهرة ٠ يدخل الجرسون من يمين الكادر الى مائدتهما ٠

١٥٤	م٠ق٠	يد الجرسون تضع طبقا كبيرا مغطى على المائدة٠ صوت وضع الطبق على المائدة ٠
١٥٥	م٠ق٠	يد يسرى تمتد من يمين الكادر تمسك زجاجة شمبانيا واليد اليمنى تفتح الزجاجة بيد ويندفع الغطاء محدثا صوت الانفجار المعهود ٠
١٥٦	م٠ق٠	الطبق الكبير فوق المائدة ويد من اعلى الكادر ترفع عنه الغطاء فيظهر وسط الطبق رأس الشاب نفسه يصرخ « النجدة » ٠
١٥٧		التشكيلات الهندسية الملونة على الشاشة السوداء تتداخل مع لافتات الملاهي المضيئة بالنيون الملون على نفس دقات الجاز ٠
١٥٨	م٠م٠	عازف زنجي خلف مجموعة طبول يواصل عزف نفس الايقاع ٠
١٥٩	م٠م٠	رجل خلف البار يمسك بين يديه علبة اسطوانية مستطيلة يرجها على دقات الايقاع
١٦٠	م٠م٠	من خلف الشاب على اليمين نرى الفتاة ٠ يقرع كل منهما كأسه بكأس الاخر ٠ والعزف مستمر٠
١٦١	م٠ق٠	الزنجي يواصل العزف على الطبول ٠
١٦٢	م٠ امريكاني	رجل على المسرح يواجه الكاميرا وهو يرقص على ايقاعات الجاز ويرتدي بنطلونا وحول رقبته ببيون وعلى رأسه قبعة ٠
١٦٣	م٠م٠	الشاب في المقدمة على اليمين ينظر الى اليسار والى جانبه في الخلف الفتاة تنظر في نفس الاتجاه ٠ الاثنان يصفقان ٠ مع صوت تصفيق عام ٠

١٦٤	م•م•	الجرسون خلف البار يمسح سطح البار بفوطة • مؤثرات صونية لحركة المسح •
١٦٥	م•ق•	يدا الزنجي تعزفان على الطبول بقوة ونشاط • ويعود صوت دقات الطبول •
١٦٦	م•ع•	راقصة عـلى المسرح بثياب طويلـة تتمايل في رقصها على ايقاع الجاز
١٦٧	م•ع•	فتى وفتاة يرقصان معا على نفس الايقاع المستمر•
١٦٨	م•م•	فتى يبتسم ابتسامة واسعة وهو ينظر الى الامام يمينا وتدخـــل يد بطبق من يمين الكادر تدفع بالطبق في وجه الفتى • ويسقط الطبق ويغطى وجه الفتى بالكريمة •
١٦٩	م•م•	الشاب في المقدمة على اليمين ينظر الى اليسار والى جـانبـه بالنـاحيـة الاخـرى فتـــاة تنظر في نفس الاتجاه • والاثنان بثياب السهرة يصفقان • مع صوت تصفيق •
١٧٠	م•ق•	الزنجي يواصل العزف على الطبـول ويعـــود صوت الطبول •
١٧١	م•م•	الراقصة الاولى ذات الفستان الطويل من الظهر شبه سلويت • تبدأ في خلع ثيابها عـلى صوت الطبـــول •
١٧٢	م•ق•	موزة في وسط الكادر واصابع تمتد من اليسار تقشر الموزة • مع استمرار صوت الايقاع •
١٧٣	م•م•	صدر فتاة عارية عدا السوتتيان ترقص على نفس الايقاع وتبدأ في خلع السوتتيان •

١٧٤	م.ق.	عنق زجاجة الشمبانيا يندفع منه الغطاء مع صوت انفجاره المعهودة وايقاع الجاز مستمرة .
١٧٥	م.ق.	وجه الشاب على يمين الكادر ينظر يسارا والى جانبه من الناحية الاخرى وجه الفتاة تنظر في نفس الاتجاه . مع صوت طبول الجاز المتصل .
١٧٦	م. امريكاني	فتاة ترتدي تايير ابيض تقف في مواجهة الكاميرا وهي ترقص على دقات الطبول . تفك ازرار الجاكيت .
١٧٩/١٧٧		ثلاث لقطات قريبة جدا (م.ق. جدا) تتوالى بسرعة . كل منها ليد نسائية تفك سوستة من اعلى الى اسفل فتكشف الجسد عاريا تحتها . مع مؤثرات صوتية .
١٨٠	م.ق.	وجه الشاب وهو يرتشف بصوت من كوب ماء . ناظرا الى الامام يسارا .
١٨١	م. امريكاني	فتاة شبه عارية (السوتيان والكلوت والشراب فقط) في مواجهة الكاميرا . تبدأ في خلع السوتيان .
١٨٢	م.م.	فتاة تمسك باصابعها فوطة على صدرها وهي تنظر تجاه الكاميرا . تترك الفوطة من بين اصابعها فتسقط . تظهر الفتاة في ثياب السهرة . ودقات الجاز مستمرة .
١٨٣	م.م.	العازف الزنجي يبتسم وهو يواصل العزف على طبول الجاز .

١٨٤	م٠م٠	صدر فتاة عليه سوتتيان والوسط عار٠الفتاة تحل مشبك السوتتيان فيبرز الصدر عاريا ٠ مع استمرار طبول الجاز ٠
١٨٥	م٠ق٠	يد تمسك بكيس قماش واليد الاخرى (اليمنى) تخرج من الكيس دجاجة عارية تماما من الريش مع مؤثرات صوتية ٠
١٨٦	م٠ع٠ق٠	فتاة صغيرة عارية تماما تجري في حركة دائرية في اتجاه عقرب الساعة فوق مساحة من الحشيش ٠ مؤثرات صوتية مع استمرار الطبول ٠
١٨٧	م٠ع٠	راقصة في ثوب طويل ظهرها للكاميرا شبه سلويت ٠ تبدأ في خلع ثيابها ٠ مع طبول الجاز ٠
١٨٨	م٠ق٠ جدا	فم كلب مفتوح يلهث ناظرا الى اليسار ٠ مؤثرات صوتية ٠
١٨٩	م٠ع٠	دجاجة عارية من الريش تماما تجري ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
١٩٠	م٠ق٠	وجه الشاب يضع شيئا في فمه ويقضمه ٠ مع
١٩١	م٠ع٠	مؤثرات صوت القضم والمضغ اطار صورة ٠ داخله صورة لفتاة تجلس على كرسي هزاز ونظرها الى اليسار ٠ والفتاة على الكرسي تهتز مع صوت اهتزاز الكرسي ثم تلتفت تجاه الكاميرا ٠
١٩٢	م٠م٠	العازف الزنجي يعزف على الطبول ٠ ويعود صوت طبول الجاز ٠
١٩٣	م٠ امريكاني	هيكل عظمي يرقص على دقات الطبول ٠

١٩٤	م•ق•	وجه الشاب تصدر عنه حركة زغطـة • مـع صوتهـا •
١٩٥		التشكيلات الهندسية الملونة على شاشة سوداء مع ايقاعات الطبول •
١٩٦	م• امريكاني	الشاب يرتدي ثيابا بيضاء ويقوم بدهـان الجزء الخلفي من جسم فيل ضخم بلون بنفسجي •
١٩٧	م•ق•	ساعة حائط كبيرة وايقاعات الجاز مستمرة •
١٩٨	م•م•	من خلف فتاة على يسار الكادر بميل خفيف الى اليمين نرى لوحة ترسم عليها الفتاة بالفرشاة صورة الموناليزا •
١٩٩	م•ع•	شارع متسع يمتد الى الخلف والكاميرا مـن اسفل تصور الشاب يقبل في وسـط الكادر (سلويت) في ثياب رعاة البقر •
٢٠٠	م•ق•	الموناليزا تشهق فزعا • مؤثرات صوتية للشهقة •
٢٠١	م•م•	الشاب سلويت بثياب رعاة البقر يطلق مسدسه في مواجهة الكاميرا مع مؤثرات صوتية •
٢٠٢	م•ق•	وجه الموناليزا تصيبه الطلقة عند احد العينين ويتشقق زجاج الاطار حولها • مع مؤثـرات صوتيـة •
٢٠٣	م•م•	القاضي خلف منصة يضرب عليها بالمطرقـة • مؤثرات صوتية •
٢٠٤	م•ق•	يد تغلق القفل الذي يربط بين طرفي سلسلة تقيد قدميه • مع مؤثرات صوتية •

٢٠٥	م.م.	ساقان تتحركان الى اليسار خلف قضبان حديدية .
٢٠٦	م.ع.	الشاب في ثياب السجن يضرب بالفأس في مجموعة امامه من الاحجار .
٢٠٧	م.م.	الشاب في ثيابه البيضاء الملطخة يواصل دهان الفيل باللون البنفسجي .
٢٠٨	م.م.	من خلف كتف الشاب على يمين الكادر بثياب السهرة نرى الفتاة تجلس في مواجهة الكاميرا على اليسار . تمتد يد الشاب بالولاعة تشعل السيجارة في فم الفتاة .
٢٠٩	م.ع.	الشاب بثياب السجن يضرب بالفأس في الحجر . مع استمرار ايقاعات الجاز ودخول المؤثرات الصوتية المصاحبة للحركة .
٢١٠	م.ع.	مبنى ينفجر وتتطاير أشلاؤه . صوت الانفجار .
٢١١		التشكيلات الهندسية الملونة على الشاشة السوداء مع ايقاع الطبول .
٢١٢	م.ع.	طريق متسع . تدخل سيقان الشاب من اعلى الكادر . يجرى الى الخلف في ثياب السجن . مع ايقاع الطبول .
٢١٣	م.ع.	الشاب يجرى من اليسار الى اليمين يرتدي بدلة سوداء وقبعة عالية . مع ايقاع الطبول .
٢١٤	م.ق.	اقدام الشاب يجرى في نفس الاتجاه مع نفس الايقاع .
٢١٥	م.م.	ساقا الشاب بزاوية من اعلى وهو يجري في نفس الاتجاه مع نفس الايقاعات .

٢١٦	م•ع•	الشاب بنفس الثياب السوداء والقبعة العالية • يقبل جريا من الخلفية الى الامام بميل الى يمين الكادر وهو يتلفت خلفه حتى يصبح في م•م• فيدور متجها الى الخلف يمينا والكاميرا معه بحركة عرضية (بان) من اليسار الى اليمين ، ودقات الطبول مستمرة •
٢١٧	م•ق•	جزء من وجه الشاب على يمين الكادر متجها بنظره الى اعلى يسارا حيث يرفع بيده اليمنى على فمه زجاجة شمبانيا • الزجاجة تختفى فجأة من بين يده التي تظل مرفوعة •
٢١٨	م•ق•	من اعلى لحوض صنبور به سائل بنفسجي غليظ القوام • يتسرب السائل من فوهة الحوض التي تظهر بالقاع في النهاية • مع صوت قرقرة يدخل على ايقاع الطبول المتصل •
٢١٩	م•ع•	الشاب يجرى الى الخلف يرتدي بنطلون شورت •
٢٢٠	م•ع•	الشاب يجرى بنفس الثياب من اليسار الى اليمين•
٢٢١	م•ع•	غوريلا فوق عمود من الخشب تقفز به في مكانها مع صوت المنشار السابق •
٢٢٢	م•م•	الشاب يجرى من اليسار الى اليمين ونصفه الاعلى عاريا ثم يتجه الى الخلف حتى يصبح في م•ع•
٢٢٣	م•م•	مجموعة من رعاة البقر فوق خيولهم يندفعون من اليسار الى اليمين بميل الى الامام • مع مؤثرات صوتية للضجة وطلقات رصاص •

٢٢٤	م٠ع٠	مجموعة من رعاة البقر يتقدمون فوق خيولهم الى الامام • والكاميرا تتراجع معهم الى الخلف (ترافلنج للخلف) مع المؤثرات الصوتية •
٢٢٥	م٠ع٠	الشاب يجري على خط الافق من اليسار الى اليمين بثياب السهرة السوداء والقبعة العالية •
٢٢٦	م٠ع٠	الشاب بثيابه البيضاء الملطخة يمسك الفيل بيده اليسرى والفرشاة بيده اليمنى يدهن بها الذيل باللون البنفسجي • مؤثرات مع صوت دقات المشى المعهودة •
٢٢٧	م٠ق٠	ساعة حائط كبيرة •
٢٢٨	م٠ع٠	الشاب بنفس الثياب السابقة يجري من اليسار الى اليمين • مع نفس الدقات •
٢٢٩	م٠ع٠	والكاميرا من اسفل للشاب يجري من اليسار الى اليمين فوق لوحة القفز على احد ابراج حمامات السباحة
٢٣٠	م٠م٠	من أسفل ، الشاب في مواجهة الكاميرا يقفز على اللوحة فتدفعه الى أعلى خارج الكادر •
٢٣١	م٠ع٠ جدا	السماء • ويدخل الشاب من أسفل الكادر ـ على بعد ـ طائرا الى اعلى حتى يخرج من الكادر • مع مؤثرات صوتية •
٢٣٢	م٠ع٠	من أسفل الشاب يدخل من يسار الكادر طائرا بجناحين من القماش مثبتين بيديه •
٢٣٣		التشكيلات الهندسية الملونة على شاشة سوداء مع ايقاع طبول الجاز •

٢٣٤	م٠ق٠	وجه جندي على اليمين ووجه جندي اخر على اليسار في المقدمة وفي الخلفية يظهر بينهما على بعد جندي اخر والجميع ينظرون الى اعلى يمينا وهم يلوحون ويصفرون ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
٢٣٥	م٠ق٠	يد تضغط على إزرار ٠ وتضاء لمبات في الكادر نفسه مع مؤثرات صوتية ٠
٢٣٦	م٠ق٠	يد ترفع اذرع صغيرة الى اعلى ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
٢٣٧	م٠ع٠	مدفع على يمين الكادر مصوب الى اعلى يسارا ٠ تطلق منه قذيفة مع صوت انفجارها ٠
٢٣٨	م٠ع٠	صاروخ على قاعدته في نصف الكادر ٠ ينطلق الصاروخ الى اعلى ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
٢٣٩	م٠ع٠	تمثال الحرية ٠ تنفجر الشعلة وتتطاير الى اعلى مع مؤثرات ٠
٢٤٠	م٠م٠	عنق زجاجة شمبانيا تنطلق منه السدادة مع صوت انفجارها ٠
٢٤١	م٠م٠	فتاة منتصف الكادر تنظر الى اعلى يمينا حيث توجه المدفع الذي تحمله ٠ وتطلق المدفع ٠ مع صوت انفجار الطلقة ٠
٢٤٢	م٠ع٠ جدا	الصاروخ ـ على بعد ـ يواصل انطلاقه الى اعلى في السماء ٠ مع مؤثرات صوتية ٠

٢٤٣	م٠م٠	من أسفل الشاب يطير بجناحين من القماش ناظرا الى الامام أسفل الكادر وهو يتحرك قليلا الى اليمين ، ويصرخ « النجدة » ٠
٢٤٤	م٠ق٠	لوحة التصويب بحلقاتها الدائرية الملونة ٠ يدخل من يمين الكادر سهم منطلق يصيبها في مركزها ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
٢٤٥	م٠م٠	عمود في أعلاه كرة حمراء ، تتحرك على العمود الى اسفل كتلة صغيرة رباعية الشكل ٠
٢٤٦	م٠ع٠	زجاجات خشبية قائمة في الخلفية تدخل من الركن الايمن اسفل الكادر كرة سوداء كبيرة في اتجاه الزجاجات ٠ تصيبها فتقع جميعا ٠ مع مؤثرات صوتية ٠
٢٤٧	م٠ع جدا	جسم صغير يسقط من اعلى ٠ مع صوت سقوط ٠
٢٤٨	م٠ع٠	من أعلى ساعة حائط صغيرة تقع على الارض في الطين مع صوت الوقوع ٠ ثم نقترب من الساعة (بالعدسة الزوم) حتى تصبح في م٠ق٠ تملأ الشاشة وحدها ٠ ونسمع بداية دقات الساعة التي تستمر في واللقطات التالية (دقات تشبه دقات ساعة الجامعة) ٠
٢٦٩/٢٤٩	م٠ق	لقطات متوالية بنفس الحجم لساعات مختلفة ٠ نرى عليها بالطبع المزدوج لقطات مما سبق لنا رؤيته ٠ وفي اللقطة الاخيرة منها نعود الى نفس الساعة الاولى التي بدأنا بها ٠ مع استمرار دقات اجراس الساعة ٠

٢٧٠	م٠ق٠	من اعلى لفوهة مرحاض افرنجي داخله رأس ينظر الى اعلى طالبا « النجدة » ٠ وتدخل يد من اعلى تدفع بالغطاء على الفوهة ٠ الكاميرا ترتفع رأسيا الى اعلى (تلت الى اعلى) حتى ذراع السيفون ٠ وتخرج اليد من يسار الكادر ٠
٢٧١	م٠ق٠	يد الطبيب (الذي يقف في الخلفية على اليمين) ترفع السماعة من فوق صدر الشاب المريض في المقدمة على اليسار دون ان يظهر وجهه ٠ مـع استمرار صوت تدفق مياه السيفون ٠ وتأخذ الكاميرا حركة عرضية الى اليمين مع اليد ترتفع عن صدر المريض ٠ ونرى يدي الطبيب تمسكان بحرف ملاءة السرير وتسحبها الى يسار الكادر والكاميرا مع الحركة (بان شمال) حتى يغطى وجـــه المريض الذي لانراه بالملاءة ٠ ثم تعود وجه المريض الذي لانراه بالملاءة ٠ ثم تعـود الكاميرا مع اليدين بحركة عرضية (بان) الى اليمين حيث تستقر اليدان على جانبي الطبيب ٠ ترتفع الكاميرا (تلت) الى اعلى مارة بالسماعة المدلاة على الصدر وتصل حتى وجـه الطبيب فنفاجأ بأنه نفس الشـــــاب المريض ٠ ويغمز الشــاب الطبيب للمتفرج بعينه اليمنى مـع ابتسامة خفيفة على الفم ٠ تثبت الصورة على هذا الوضع ٠ وتنزل عناوين الفيلم عليها ٠ مع دقات طبول واصوات متداخلة مما سبق استخدامه ٠

المحتويات

الخطوط : عباس بغدادي

الاشراف الفني : قيس عبدالله

تصميم الغلاف : خالد الخالدي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
٢٨ لسنة ١٩٨٠

دار الحرية للطباعة بغداد

١٤٠٠هـ ١٩٨٠م

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والأعلام
دار الرشيد للنشر
١٩٨٠

السعر : ٤٠٠ فلس

دار الحرية للطباعة - بغداد

توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان